

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
L. évfolyam, 4. szám · 2012. november

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

Szerkesztőbizottság / Editorial Board:Dalos Anna, Domokos Mária, Eckhardt Mária,
Komlós Katalin, Mikusi Balázs, Péteri Lóránt,
Székely András, Vikárius László**Tanácsadó testület / Advisory Board:**Malcolm Bilson (Ithaca, NY), Dorottya Fabian (Sydney),
Farkas Zoltán, Jeney Zoltán, Kárpáti János,
Laki Péter (Annandale-on-Hudson, NY),
Rovátkay Lajos (Hannover), Sárosi Bálint,
Somfai László, Szegedy-Maszák Mihály, Tallián Tibor

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 2400 forint. Egyes szám ára 600 forint • Megjelenik évente négyszer • Tördelés: graphoman • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatva az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

MAGYAR ZENE 50

- 365 KROÓ GYÖRGY
Euriant és Loherangrin

TANULMÁNY – ARTICLES

- 378 FAZEKAS GERGELY
J. S. Bach és a zenemű fogalma
- 401 J. S. Bach and the Concept of “Work of Art” (Abstract)
- 402 SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY
Irodalom a zenében: Liszt Ferenc
- 418 The Literary Canon of Ferenc Liszt (Abstract)
- 419 RICHARD TARUSKIN
Liszt és a rossz ízlés
- 443 Liszt and Bad Taste (Abstract)
- 445 KERÉKFY MÁRTON
Kontrasztok (?)
Gyakorlati és esztétikai megfontolások Bartók zeneszerzői munkájában
- 456 Contrasts (?)
Practical and Abstract Ideas in Bartók’s Compositional Process (Abstract)
- 457 RISKÓ KATA
Eszmények és emlékek Bartók *Negyvennégy hegedűduójában*
- 471 Ideals and Memories in Bartók’s *Forty Four Violin Duos* (Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTION

472 DOBSZAY ÁGNES

„...Mit atyáink beszéltek el nekünk, elmondjuk az ifjú nemzedéknek...”

*Dobszay László oktatási koncepciója*479 “...as our Forefathers Spoke to us, so Should we Tell it
to the Younger Generation...”*László Dobszay's Concept of Teaching (Abstract)*

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

*Nemzeti
Kulturális
Alap*

TÁMOP-4.2.2/B-10/1-2010-0022

„Aktív szakmai fejlesztés az LFZE Doktori Iskolában”

ARTISJUS ZENEI ALAPÍTVÁNY

MAGYAR ZENE 50

A Magyar Zene az idén érkezett el 50. évfolyamához. Ezt a szép jubileumot úgy szeretnénk csendben megünnepelni, hogy az 50 év alatt a lapban megjelent kiemelkedő tanulmányokból néhányat újraközlünk (az idei 2., 3. és 4. számban megjelenő összeállításunk csak a már lezárult éleművű zenetörténészek írásaiból válogat, természetesen a teljesség igénye nélkül). Ezzel tisztelgünk a magyar zenetudomány elmúlt 50 éve és meghatározó képviselői előtt.

Kroó György

EURIANT ÉS LOHERANGRIN*

Mint előadásom címe sejteti, témámmal a balladák tudósa előtt tisztelgek, a kutató érdeklődésére apellálok, aki a magyar népballadát Európával és a középkorral összekötő szálakat adta kezünkbe. S bár a 19. század német operaszerzői s a műveik nyomába eredő történész számára, a balladához hasonlóan, a középkori románc és lírai elbeszélés nem jelenthet egyebet kiindulásnál, fontos emlékeznünk a tényre, hogy e műfajok és általában a népköltészet iránt az 1800-as évek hajnalán felébredt figyelem lett eredendő ösztökélő mind a népzene-tudomány, mind az operatörténet e meghatározott területének háttérkutatása számára.

Euriant a 13. századi francia elbeszélések többször is megverselt hősnője. Alakjának, történetének újraköltéséhez Wilhelmine Christiane von Klenche (írónevén Helmina von Chézy) Karl Maria von Weber *Euryanthé*jának librettistája a párizsi Bibliothèque Nationale kéziratát használta (*L'histoire du très-noble et chevalereux prince Gérard, comte de Nevers et de la très-vertueuse et très chaste princesse Euriant de Savoye, sa mye*). Ehhez a Románc egy romlott változatának akkoriban friss kiadása vezette, amely Louis Tressans gróf híres *Bibliothèque universelle des romans* sorozatának keretében 1780-ban jelent meg. Chézy feldolgozása-fordítása 1804-ben, azaz 13 évvel Weberrel való találkozásával előtt, Dorothea Schlegel jóvoltából, *Geschichte der tugendsamen Euryanthe von Savoyen* címmel Friedrich Schlegel gyűjteményében, a *Sammlung romantischer Dichtungen des Mittelalters* második kötetében jutott először a német olvasók kezébe. Loherangrin, mint sokak által tudott, Wolfram von Eschenbach eposzában, a 13. század elejéről származó Parzivalban az utolsó fejezet szereplője, a címbeli hős és Condwiramurs kisebbik fia, Kardeiz

* Először megjelent a *Magyar Zene* Vargyas Lajos 70. születésnapja tiszteletére összeállított XXVI/1., 1985 márciusi számában.

ikertestvére, akit apja a Grál szolgálatára szánt. Hősnőnk és hősünk kapcsolatát nem én s nem önkényesen próbálom megteremteni. A kettőt már a középkorban egymás közelébe állítja Gerbert de Montreuil 13. századi francia költő személye, aki Euriant sorsát a *Le Roman de la Violette*-ben éneklie meg 1220 körül, de – mint a legújabb kutatások gyanítják – szerzője annak a 17 ezer versből álló elbeszélő költeménynek is, amelyet ma *La continuation de la Perceval* (*A Perceval folytatása*) címen tartanak nyilván. A német–francia kapcsolatok vonatkozásában azt talán elegendő csak megemlítenem, hogy Wagner *Lohengrin*jének fő irodalmi forrásai között szerepel a *Le chevalier au Cygne et les enfances de Gaudefroi* című, alexandrinusokban írott francia költemény is, amely a középfelnémet strofikus *Lohengrin* eposznál mintegy száz esztendővel korábbi.

Euriant és Loherangrin bennünket most foglalkoztató kapcsolatára tulajdonképpen Eduard Hanslick hívta fel a világ figyelmét, amikor Wagner és Weber műveinek műfaji egyirányúságát felismerve kifejtette, hogy Weber az *Euryanthe*-vel a német romantikus operát olyan irányba fejlesztette, hogy Wagnernek ahhoz csak csatlakoznia kellett. Hanslick írásában, amely a *Die Moderne Oper* kötetben 1874-ben *Aus Deutschlands romantischer Schule* címmel jelent meg, szó szerint ezt olvassuk:

Die Verwandtschaft zwischen Lohengrin und Euryanthe wird manchem Hörer ohneweiters aufgefallen sein, wäre es auch nur durch die frappante Aehnlichkeit Ortrud's und Telramund's mit Eglantine und Lysiart. Man kann dieses Wagner'sche Intriguentenpaar eine directe Nachbildung des Weber'schen nennen; eine caricirte, wenn man die Uebertreibung aller Ausdrucksweise, eine schwächliche, wenn man dem eigentlich musikalischen Gehalt in's Auge fasst. Selbst der deutsche Kaiser im Lohengrin ähnelt seinem königlichen Bruder von Frankreich auffallend.¹

Ennyit állapít meg Hanslick a konkrét hasonlóságról. De nagyon fontos az is, amit éles szemmel a két mű zenedramaturgiai-stiláris kapcsolatáról észrevesz:

Allein noch tieferliegend und entscheidender ist die musikalische Verwandtschaft – man kann sagen, die musikalische Herkunft – des Wagner'schen Opernstyls aus der Euryanthe. Das nachdrückliche und consequente Voranstellen des dramatischen Ausdrucks, ja der declamatorischen Schärfe vor die rein musikalische Schönheit, das fortwährend charakterisierende Farbenmischen im Orchester, das Verflößen von Recitativ und Cantilene, die bishin ungewohnten Begleitungsmassen, welche den Gesang mitunter verschlingen, die ebenso ungewohnte Ausdehnung der einzelnen Musikstücke – dies Alles sind Neuerungen, welche die Euryanthe von allen anderen Opern, Weber's sowohl, als seiner Vorgänger und Zeitgenossen, unterscheiden [...] An diese Elemente einer consequenten Dramatisierung der Musik knüpfte Wagner [...] seinere Formen. Wer erkennt nicht in

1 „A *Lohengrin* és az *Euryanthe* közti rokonság sok hallgatónak azonnal feltűnik, már csak Ortrudnak és Telramundnak Eglantine-nal és Lysiarttal való meglepő hasonlósága miatt is. Ezt a wagneri intrikus-párt a weberi pár közvetlen utáztatának nevezhetjük; karikírozott utáztatának, ha az összes kifejezőeszköz eltúlzását, gyengécske utáztatának, ha a tényleges zenei tartalmat tekintjük. Maga a *Lohengrin* német császára is feltűnően hasonlít francia királyi testvére.” (A szerk.)

den Gesängen Lysiart's und Eglantinen's und manchen Szenen des dritten Aktes Wagner's musikalische Muttersprache, die allerdings bei ihm im Verlauf der Jahre bis zum missklingenden Dialekt entartet ist?²

Hadd próbáljuk a rendelkezésünkre álló rövid időben legalább vázaltszerűen konkretizálni, kiegészíteni, illetve folytatni e termékeny gondolatokat.

A párhuzam a két mű és a két mester iránya között, mint az eddigiekben is céloztam rá, már az irodalmi források iránti filológiai színezetű érdeklődésben, főleg az irodalmi forrás kiválasztásában megnyilatkozó ízlés azonosságában fel-lelhető. Ha a helyszín és a reális történelmi környezet, valamint az egyes motívumok hangsúlyozásának különbségeitől eltekintünk, a politikai mag mindkettőben azonos. A pozitívan beállított, erényes középkori lovagi társadalom, konkrétan a királyi udvar ütközik össze a hatalomvágytól s egyéni indulatoktól, mindkét esetben voltaképpen a visszautasított kérő, a hiúságában sértett reménytelen szerelmes indulataitól magát elragadtatni engedő főnemessel, Lysiart illetve Telramund gróffal. E társadalmi képlet mögött félreérthetetlen a történelmi hivatkozás, a Weber-mű esetében Kövér (VI.) Lajos és a francia bárók küzdelmére (Eglantine ezért örökli a legelvetemültebb főúr, Hugues du Puiset nevét), a Wagner-opera vonatkozásaként pedig a mintegy kétszáz évvel korábban élt Madarász Henrik kezdeményezésére egy Rómától függetlenedő és a külső ellenséggel szemben egységre lépő szövetséges Németország megteremtésére. Az *Euryanthe*-beli Eglantine motivációja, mely szerint ő egy lázadó és elítélt pártütő lánya, a *Lohengrin*-ben csak felerősödik a keresztény udvarral szemben pogány őseinek hitéért is hadakozó, ősi, független hatalmát visszaperlő Ortrud alakjában. A történelmi vonatkozások keresésének és elfogadásának e hasonló tendenciáját erősíti a francia, illetve a német operai környezetben feltűnő, a középkorra utaló azonos lovagi zsánerek megválasztása, ha nem is valamennyi az *Euryanthe* és a *Lohengrin* konkrét esetében, de tágabb körben szemlélve, Weber és Wagner romantikus operatípusának viszonylatában feltétlenül. Adolar Minneliedje mutatis mutandis a *Tannhäuser* dalnokversenyén is elhangozhatna, s az *Euryanthe* pontozott ritmusú hármashangzat-melodikával jellemzett lovagvilága kiindulópontul szolgált mind a *Tannhäuser*, mind a *Lohengrin* német-középkori, nemesi-udvari hangjának megteremtéséhez. Stílusosan az egyik mű esetében sem jelent archaizálást, nyelvileg Weber is, Wagner is egy imaginárius középkort idéz meg;

2 „Még mélyebb és meghatározóbb Wagner operastílusának az *Euryanthe*val való rokonsága – úgy is mondhatjuk, az *Euryanthe*ből való származása. A drámai kifejezés nyomatékos és következetes előtérbe állítása, azaz a deklamatorikus szigorok a tiszta zenei szépség elé helyezése, a szakadatlan karakterizáló színkeverés a zenekarban, a recitativ és a kantiléna összemosása, a szokatlanul súlyos kíséret, amely olykor elnyeli az énekszólamot, s az egyes számok éppilyen szokatlan terjedelme – mindezek olyan újítások, amelyek az *Euryanthe*t minden más, korábbi vagy kortárs operától, Weber többi operájától is megkülönböztetik [...] A zene következetes dramatisálásának ezekhez az elemekhez fűzte hozzá Wagner a maga formáit. Ki ne ismerné fel Lysiart és Eglantine szólamában és a harmadik felvonás számos jelentében Wagner zenei anyanyelvét, amely az évek során rosszul hangzó dialektussá fajult?” (A szerk.)

a *Lohengrin*ben azonban mindenképpen erősebb már a stilizálásra való törekvés, mint ahogy a *Tannhäuser* zarándokkarában is az volt.³

Hogy a cselekmény aktualizálható történelmi allúziója, a központi királyi hatalmat, egységes államot, a király, a nép, a derék főurak szövetségét igénylő ideológia sokkal erőteljesebben sugárzik felénk a *Lohengrin*ből, mint az *Euryanthé*ből, tökéletesen magyarázható a két mű befejezésének évszámaiból: 1823, illetve 1848. Tegyük hozzá, hogy a történelmi nagyopera⁴ perspektívája, a francia zenés színpad ihlető mintáin is lemérhetően igen eltérő a két mű esetében. Weber, mint Chézy asszonnyal történt 1821-es megbeszélése tanúsítja, Jouy *La Vestale*-jában, Spontini 1807-es operájában látta az ideális szöveggönyvet, és a Spontini mögött magasodó ún. szabadító operairodalom kínálatából csak a Pizarro-szerű zsarnokok félelmetes felnagyításának igényét vette át, azt is a *Fidelio* közvetítésével. Wagner viszont ebből a hagyományból, mint *Rienzi*je tanúsítja, közel egy évtizeddel a *Lohengrin* előtt a néptribun jellegű hősideál megteremtésének lehetőségét vitte tovább, s a nagyopera típusát illetően is már nemcsak Spontini, hanem Meyerbeer nyomán is tájékozódott. Továbbá: míg Weber tablói a *Freischütz*ben éppúgy, mint az *Euryanthé*ben is az opéra comique felől érkeznek a Singspiel, illetve a német romantikus opera műfajába, Wagner esetében a Párizsi Nagyopera színpadképei, a Ciceri- és Daguerre-tanítványok panorama mobile-ja, hiteles, pontos történelmi jelmezigénye közvetlenül ihletik, mindössze öt-tíz éves késéssel vagy inkább ráhagyással a német romantikus opera koncepcióját. Ebben az összefüggésben lehet csak reálisan vizsgálni és összevetni az *Euryanthe* és a *Lohengrin* kórustechnikáját, ez pedig már egyike a két mű döntő kapcsolatának. Drámai funkcióját tekintve a kórust, korábbi francia minták és talán Gluck hatására az *Euryanthé*ben Weber emancipálta és nem Wagner. A *bűvös vadász* zsanerein, táncjelenetein, ezeken a századfordulós opéra comique jövevényeken túllépve az *Euryanthé*ben, mint Warrack is aláhúzza,⁵ nemcsak a vadász- és az esküvői karokat építi be szerveesebben, mondhatni kiiktat-

3 Itt jegyzem meg, hogy Hanslick párhuzamának elfogadása semmiképp se jelentse számunkra, hogy az *Euryanthé*ből csakis a *Lohengrin* felé vezetnek szálak. Az utat kereső magányos vándor, az udvarból számkivetett hős vagy a rég elveszettnek hitt egykori barát megtalálása, felismerése és hazahívása az erdőszélen, egy vadászársaság jóvoltából, egy szabadtéri, kürtvisszhangra épülő jelenet keretében az *Euryanthe* harmadik felvonásából közvetlenül került át a *Tannhäuser* első felvonásába, mindkét esetben a címszereplő személyéhez kötődve. És a Weber-mű ismerői mind tudják, hogy Lysiart, még mielőtt Telramund megteremtésére ihlette volna Wagnert, a második felvonás első jelenetében énekelt, zenekari hullámfigurációval kísért c-moll Andante con moto monológrészletével a magányos, átokvert Hollandi alakját segítette megszületéséhez. Hasonló, szituációbeli, néha egészen megdöbbentő megfelelések az *Euryanthe* és a *Lohengrin* között is vannak. Eglantine éppúgy a pusztulása előtti pillanatban magasodik a színpad fölé, és véli, Euryanthe halálhírét hallva, hogy diadalmaskodott ellenfelén, mint ahogy Ortrud vágja a *Lohengrin*ért érkezett hatyú megpillantásakor a szerencsétlen, tönkretett Elza szemébe, hogy ha kissé tovább megtartotta volna férjének tett fogadalmát, örökre visszanyerte volna elveszettnek hitt öccsét, Gottfried herceget. Az *Euryanthe* és a *Lohengrin* kapcsolata azonban – s Hanslick erre utal – olyan sokágú s olyan szerves, hogy minőségileg jelent mást, többet a német romantikus opera szempontjából, mint *A bolygó hollandit* és a *Tannhäuser*t vagy éppen a *Lohengrint* jósoló egyes elszigetelt mozzanatokban megnyilvánuló párhuzam.

4 Weber nagy hősi romantikus operának, Wagner romantikus operának nevezi művét.

5 John Warrack: *Carl Maria von Weber*. Berlin: Claassen Verlag, 1972, 337–365.

hatatlanul a cselekménybe, hanem a kar funkcióját változtatja meg: mint a bál, az esküvő, a vadászat résztvevője, mint a király kísérete állandóan jelen van, érzékeli a cselekményt és reagál rá, előérzettel bír, elkeseredik, örvendezik és kommentál. Ezzel válik Singspiel-tartozékból a német romantikus opera dramaturgiájának részévé. Ha a *Lohengrin* – éppen a kórusnak *A nibelung gyűrűjéből* való elvi-dramaturgiai megfontolás alapján történő kizárásával szemben – a Wagner-életmű par excellence kórusoperájának tekintjük 1848 és 1868 között, tudnunk kell, hogy ez a koncepcióját tekintve kórusopera az *Euryanthe* nélkül nem jöhetett volna létre. A *Lohengrin* kórusai azonban a lépték, a mouvement, mondhatni az attitűd tekintetében, a *Rienzi* és a *Tannhäuser* tapasztalatain is átszűrve már nem az opéra comique-ot, hanem a Spontini- és Meyerbeer-féle nagyoperát vallhatják bölcsőjüknek. Erre 1879-ben egy Wollzogennek írott levelében egy példa erejéig Wagner is konkrétan utal, mondván, hogy: „Lohengrinem első felvonásának zárókórusa például inkább Spontiniból mint Weberből jön.”

A kórus funkciójával már a két mű zenedramaturgiai sajátosságainak területén járunk. Idetartozik a Lysiart–Eglantine, illetve a Telramund–Ortrud pár, s velük szemben az Adolar–Euryanthe, illetve a Lohengrin–Elza pár viszonyának kérdése is. Az a hasonlóság ugyanis, ami az ún. két sötét páros, tehát a bariton–szoprán pár vonatkozásában a két darab között fennáll, sokkal nagyobb jelentőségű, mint azt Hanslick Intrigantenpaar kifejezése sejteti. Pusztán drámai tekintetben Warrack a párok új funkcióját hangsúlyozva „a drámai kontraszt új, morálisan megalapozott művészetéről”⁶ ír. Csakhogy a jó és a rossz morális elvű szembeállítása tipikusan Singspiel-örökség, s a *Zauberflöte*-re, valamint a *Freischütz*-re való hivatkozás, különösen ha tekintetbe vesszük ez utóbbi darab eredeti, később elhagyott első jeleneteit a Remete látomásával, mindenki előtt nyilvánvalóvá teszi ezt. Kétségtelen, hogy ez a morálisan megalapozott kontraszt is továbbél az *Euryanthe* dramaturgiájában; csakhogy az indokolatlanul vagy csak hivatkozásszerűen indokolt gonosz, sötét érzelmeket, elveket képviselő szereplők, azaz a statikus negatív figurák, a Durlinskyk, Pizarrók, Casparok típusával szemben Lysiartban és Eglantine-ban benne van a jó lehetősége is; mindkettőjük bemutatkozó scenája további útjukat indokló pszichológiai elemzéssel ér fel.⁷

Merjük kimondani, hogy a cselekvés irányát meghatározó és az akciót kiváltó lélektani alapvetésben Wagner nem is megy túl a mintán, sőt az önmagával meghasonló Eglantine mellett Ortrudja hangsúlyozottan „monotematikus” jellem. Amit továbbvisz, zseniálisan, az a karakterek fejlődésének pszichológiai árnyalása, elsősorban a kerítő Ortrud portréja, a behálózás, a képmutatás művészetének aprólékos rajza. Ezen a ponton be kell kapcsolnunk gondolatmenetünkbe a csoda-vagy varázselem és a hozzátartozó zenei stílus problémáját, valamint az ún. Leitmotiv-technika ügyét is.

6 Uott.

7 Eglantine első felvonásbeli jelenetének dominánsan elakadó E-dúr Allegro szakasza és Lysiart második felvonásbeli jelenetének G-dúr Andante con moto szakasza elegendő hivatkozás.

Az *Euryanthe* partitúrájába a természetfölötti elem, mint köztudott, nem a sokat szidott librettista asszony ízlése révén, hanem Weber kifejezett kérésére került be. A jó és a rossz viszonylatában a neme neutrális, mert egy sírjában nyugodni nem tudó szellemalak megjelenését kíséri. A történet szerint Euryanthénak jelenik meg a férje utáni bánatában életének önkezével véget vetett Emma, Adolar testvérének árnya. Addig kell bolyongania, amíg egy részvételi lélek könnyeivel tisztára nem mossa a sírba rejtett gyűrűt, amelynek mérgével megölte magát. A megváltásmotívum Euryanthe egyértelműen pozitív személye és az Emmát Adolarhoz fűző családi kapcsolat értelmileg már az első felvonásban a Jó oldal intonációi között jelöli ki e természetfölötti elem dramaturgiai funkcióját, amelynek megfelelője a Lohengrinben a Grál világa, rétege. A kettő közötti egyértelmű összefüggést az Euryanthe szóban forgó *accompagnato* jelenetének szövege is segít felismerni, mikor az égi kegyelem fényéről beszél Emma szelleme, az arany fényről, amely egykor rá is sugárzott. A szóban forgó pár ütem és a *Lohengrin* Grál hegedűinek regisztere nyilvánvalóan közel rokona egymásnak. Csak az *Euryanthét* idézem.

Largo ♩ = 84

Recit **a tempo**

Die ihr der Lie-be Thränen Herz an Herz so se-lig wei - net, hört mich an! Auch

pp

Recit

mir strahlt einst dies gold'ne Licht, mein U - do lieb - te mich zart und treu. Er fiel in blut' - ger

Schlacht! da war mein Leben mir kein Le - ben mehr, aus Gift erfüll - tem Ring sog' ich den Tod!

Az is növeli a párhuzamosság érzetét, hogy a *Lohengrin* égi hangját, éppúgy, mint Emma túlvilági üzenetét egy-egy elbeszélés azonosítja a hallgatóban a Grál-lal, illetve az ártatlanul szenvedőnek megváltást hozó eszmével, s az intonáció legkontúrosabban, formailag is zártan mindkét műben a nyitányban, illetve az előjátékban manifesztálódik. Az *Euryanthe* nyitányának Largoja azonban, amelyet Weber nyitott színpadkép kíséretében szándékozott előadatni, így hangzik:

Largo ♩ = 52

pp possibile

pp

2. kotta

Mint látható, Weber a sír misztikumát nemcsak a brácsatremoló és a nyolc szordinált hegedű különös effektusként ható zenekari koloritjával teremti meg, hanem ebbe a 12 hangnemet érintő 15 ütembe sűríti harmóniai és tonális vonatkozásában művének minden leleményét, szinte erjesztő góccá téve azt. A diatonikus-ritmikus lovagvilággal, a királyi udvarral, az odatartozó, az onnan számkivetett, de oda visszaérkező Adolar–Euryanthe párossal, különösen Euryanthe C-dúr áriájával szemben ez a kromatika (eltekintve a harmadik felvonás előjátékaként a pusztában-vadonban való bolyongást érzékeltető funkciójától) Eglantine karakteréhez társul. Mint ahogy a francia opera gyakorlatából, főleg Méhul és Dalayrac művei-

ből öröklődő emlékeztető motívumok közül is *egyedül* az övé lép túl hagyományos funkcióján, hogy zárt-stabil formula helyett nyitott, esetenként a drámai-zenei kontextustól függően hangközeit, jellegét változtató Leitmotiv-alakulattá legyen.⁸ Az is nyilvánvaló, hogy Ortrud a maga ármányos, behízelt, behálózó karaktermotívumát Eglantine-tól örökölte: a kettőt szűk szeptimbe ágyazott harmóniai habitusa, kígyózó vonala, erőteljesen lefelé induló iránya és a terc hangközt kiemelő gyűrűző karaktere rokonítja. Ne feledjük, Webernél Eglantine életcélja egy *gyűrű* megszerzése, és Adolart–Euryanthét a vadonban *kígyó* támadja meg. Az Eglantine-Leitmotiv első behízelt megjelenésére emlékeztet a következő kotta:

(Moderato assai ♩ = 96)

3. kotta

Ez pedig Ortrud jól ismert jellemmotívuma:

4. kotta

Nyilvánvaló a rokonság, de az is, hogy az Eglantine-téma gyűrűvonatkozása Wagner számára majd önállósulva *A Rajna kincseiben* lesz aktuális.

Wellgunde

wer aus dem Rhein - gold schön - fe den Ring

5. kotta

8 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 20. Ed. Stanley Sadie. London: MacMillan Publishers, 1980, 252.

A *Lohengrin* zenedramaturgiai szereposztása tehát – problémánknál maradván – annyiban szilárdabb az *Euryanthéénál*, hogy benne a kromatika mint negatív stílus (részben már a *Tannhäuser* Vénusz és Erzsébet stíluskontrasztjának mintájára) következetesen a sötét párosé, míg Weber művében a kromatikus stílus részben a negatív Eglantine-körhöz, másrészt a természetfölötti szférához tartozik. Kétségtelen, hogy a zeneszerzőben tudatosult a stíuselem e dramaturgiai funkciójának kétértelmősége; ugyanis 85 ütemmel azelőtt, hogy a harmadik felvonás után öszszecsapódna a függöny, Weber megteremti Emma megnyugodott szellemének, üdvözült lelkének zenei kifejezéseként a kromatikus sírtéma diatonikus variánsát, C-dúr verzióját:

Largo Adolar

Ich ah-ne Em-ma! se - ling ist sie jetzt. Der Unschuld Thräne hat den
Ring benetzt, Treu' bot dem Mör-der Rettung an für Mord, e - wig vereint mit U-do weilt sie dort.

6. kotta

Wagner *Euryanthétól* való inspirációja mindkét drámai pólus vonatkozásában dokumentált tehát. Ám az intonációs szálak szorosabban szőtt hálója a *Lohengrin*-ben elképzelhetetlenné tenné egy, az *Euryanthéra* emlékeztető ilyenfajta szintézisét.⁹ A példánál maradván, Ortrud varázslónő-kromatikája, pogány misztikuma nem téveszthető össze a Grál hangjával. A Leitmotiv-technika vonatkozásában viszont a *Lohengrin* nem megy túl az *Euryanthe* szintjén. Egyrészt mindegyik emlékeztető témája a zárt-stabil, citátumszerű formulák típusába tartozik, másrészt egy

⁹ Az a magyarázat, miszerint a természetfölöttire utaló kromatika Emma *nyugtalan* szellemére vonatkozik, míg a diatonikus változat a halott *megnyugvását* jelzi, csupán elmélet marad, mert a mű utolsó előtti pillanatáig kizárólag Eglantine jelleméhez köthetjük a kromatika „jelentését.”

kivételével (ez Elza fogadalma) mindegyik hangszeres fogantatású. Az *Euryanthe* így Eglantine Leitmotívumával túlmutat a *Lohengrinen*, mint ahogy többi, zárt-stabil emlékeztető motívumának szöveghez tapadó jelentésével, sőt nemegyszer bemutatásával is már a *Ring* zenedramaturgiáját jósolja („Ich bau auf Gott; hin, nimm die Seele mein’, Vertrauen; Tod; O Seeligkeit dich fass ich kaum”). Hogy a *Lohengrin* fantasztikusan kristályos hangnem-dramaturgiai rendszerének hiánya az *Euryanthe* egyértelmű negatívuma-e, történelmi nézőpont kérdése. Weber ugyanis a *Lohengrin*hez hasonló világos hangnem-karakterisztikával élt a *Freischütz*ben (érdekes módon a Wolfsschluchtszene hangnemeköre rövidre zárva a *Lohengrin* négy döntő hangnemekörét előlegezi), de ezt – mint Warrack megállapítja¹⁰ –, a kromatikus-diatonikus stílus erősebb-nyíltabb ütköztetésére épülő dramaturgiai elképzelésének tudatosan rendelte alá az *Euryanthe*ban. A két oldal plasztikus C-dúr, c-moll kontrasztja, illetve a sötét pároshoz következően társuló e-moll, E-dúr, H-dúr hangnemjelleg persze azt is elárulja, hogy a hangnem-dramaturgia, bár korlátozottabban, érvényes az *Euryanthe*ban is.

Hanslicknak a drámai kifejezés és az éles deklamáció nagyobb szerepére, az énekbeszéd és az ária, a recitativo és a cantilena közötti különbség oldódására, a jelenetek terjedelmére, azaz a zárt számos szerkezetet az átkomponált jelenet ideáljával felváltó elképzelésre s a felvonások léptékére vonatkozó megfigyeléseihez nincs mit hozzáfűzni, legfeljebb azokat a változatos eszközöket lehetne felsorolni – de semmi esetre sem egy ilyen rövid vázlat keretében –, amelyekkel az *Euryanthe* szerzője a zárt számok limesének elegyengetésére vagy átlépésére vállalkozik. A korábban szokatlan, ún. súlyos kíséret, a Begleitungsmassen érdemi méltatására is elegendő egyetlen példára hivatkozni: a sötét páros H-dúr kettősének, az éjszaka hatalmával való szövetkezésnek esküpillanata ez, amely dúr karaktere és orgonapontos hangzása ellenére, egész diszpozíciójával, döntő mozzanatának oktáv-unisono színével a *Lohengrin* legmodernebb jelenetének, a második felvonás fizs-moll képének, pontosabban az azt záró Ortrud–Telramund eskünek („Der Rache Werk sei nun...”) az intonációs előképe (7. kotta).

Végül hadd említsem meg az *Euryanthe* és a *Lohengrin* alapvető kapcsolatainak sokaságából az együttesek tipológiai rokonságát, egy olyan problémát, amit az irodalom fel sem vetett még. A Weber–Wagner kapcsolat szempontjából két ensemble-típusnak van kiemelkedő szerepe. Az egyik az *Euryanthe* második felvonás fináléjának g-moll, C-dúr, f-moll füzére, amelyet Adolar távozási szándékának bejelentése vált ki. A kvartett, felső szólamában Euryanthe imájával, élő belső szólamaival, majd az urához hűséges nép ragaszkodásának C-dúr kifejezése után az Euryanthe kiközösítő, a várból, a lovagvilágból őt kikergető, con tutto fuoco ed energia előadott kórus-strettával, annak concitato stílusával, villámló zenekari kísérőmotívumával, szólamainak időnkénti unisono keménységével, egész indulattömegével a *Tannhäuser* II. felvonásának kórusfináléját előlegezi. A második *Euryanthe*-fináléban azonban van ezt megelőzően egy A-dúr kvartett részlete is, amely viszont

10 Warrack: i. m.

Con strepito ♩ = 104

Dunk - - - - - le Nacht, du

Dunk - - - - - le Nacht, du

pp 3 3 3 3

f hörst den Schwur!

f hörst den Schwur!

f *ff* 3 3 3 3

Sei mit uns' - - - - - rer

Sei mit uns' - - - - - rer

fp

f That im Bun - - - de!

f That im Bun - - - de!

f *ff* 3 3 3 3

7. kotta (folytatása a következő oldalon)

Dunk - le Nacht, du hörst den Schwur, dunk - le
 Dunk - le Nacht, du hörst den Schwur, dunk - le

Nacht, du hörst den Schwur! Ja! es schlägt, es—
 Nacht, du hörst den Schwur! Ja! es schlägt,

schlägt, es schlägt der Ra - - - che Stun - de!
 es schlägt, es schlägt der Ra - - - che Stun - de!

7. kotta (folytatás)

a *Lohengrin* talán leginkább műspecifikus együttesét, az „In wildem Brüten muss ich sie gewahren”-t jósolja. Katasztrófa előtti közérzetről, döntő változás előérzetről, rejtélyéről („Welch ein Gemeinniss...”) van szó, mint Dahlhaus¹¹ fogalmaz a *Lohengrin*nel kapcsolatban arról, amit már Richard Strauss észrevett, hogy egy kontemplatív együttes valójában drámai együttesé válik, mert egy futó pillanatnak ad irreálisan hosszú időtartomával („undramatische Verzögerung”) rendkívüli feszültséget. A környezettől való elhatárolódás az ilyen együttes egyik specifikuma

11 Carl Dahlhaus: *Richard Wagners Musikdramen*. Velber: Friedrich Verlag, 1971, 45.

Dahlhaus szerint, a másik a melodikus szubsztancián túlmutató beszédesség a harmóniai struktúra rétegében. Mindkettő megvan, bár kevésbé fejlett formában, mint Wagnernél, az *Euryanthe*-ben is. Az előzmény itt az *Euryanthe* bűnösségére vonatkozó hiedelem eluralkodása az együttesben, amely a férfikar felkiáltásában csúcsondik ki; az előjegyzés 5 \flat ; esz-moll és desz-moll pillanatok után hosszú asz-hangon hal el a zene. Fafúvók éteri hangján látszathangnemként cisz-moll előjáték vezet az asz-tól távoli A-dúrba, a Largo tonalitásába. A környezettől való elválás érzete, a cselekmény folyamatából való kiemelés hangnemesztusa, a bizonytalanság hangulata teljes. Az együttest *Euryanthe*, azaz a szoprán nyolc ütemes frázisa indítja („Lass mich empor zur Lichte wallen”). A harmóniai struktúra jellegzetesége, mint a *Lohengrin* együttesében is, a dúr és moll karakterhez tartozó mellékfokok vegyítése, a Mischtonart jelleg. A habozó karakterhez tartozik a jelzett modulációs irányból való ismételt visszafordulás, a hangnemi kerülőút, a szűkszeptimes rejtekút, esetleg az álzárlat is. Az együttes első összecsengő harmóniája szűkített szeptim, az első domináns hangzat moll dominánssá árnyékolódik, a domináns felé irányuló első moduláció egy a-moll hangzat által kínált ösvényen G-dúr, majd g-moll felé kerül, mielőtt ideiglenesen E-dúrban kötne ki. Itt lép be az együtteshez csatlakozva a négyszólamú férfikar, az első fokot a *ta* fokra épített szeptimhangzattal váltó harmóniapárt ismételve: „O, Unthat, grässlichste von Allen”. Az együttes második része következik, már ismét A-dúrban, ismét moll szubdomináns tartozik hozzá, ismét elmarad az ezúttal a párhuzamos hangnem felé ígért moduláció, új elemként álzárlat fokozza a habozás érzését, végül négyütemnyi hosszúságú kromatikus bújócska után ér be az A-dúr révébe, és ott csendül ki az ensemble. Ezen az oldalán is élesen elválik környezetétől. A hidat a *Lohengrin* király-trombitáit jósoló oktáv-fanfár jelképezi és egy a-moll frázis vezet C-dúrba tovább.

Az intrikus pár és a király alakjának hasonlósága ébresztette rá Hanslickot az *Euryanthe* és a *Lohengrin* kapcsolatának felfedezésére. Azt igyekeztem bizonyítani, hogy a két mű kapcsolata az opera minden rétegében megnyilatkozik. Ezek: a témaválasztás, a sujet ideológiai vonatkozása, aktualizálása, a statikus morálkontaszt átszövése a pszichológiai indoklás, illetve jellemzés szálaival, a stíluskörök és a drámai pólusok összefüggésének rendszere, az emlékeztető és a Leitmotiv használata, a hangnem-dramaturgia, a kórusopera jelleg, a kontemplatív együttes drámai funkcióba állítása, valamint a két mű néhány igen jellegzetes drámai-zenei helyzetének, szereplőtípusának, sőt, intonációjának eklatáns egymásra rímélése is. A középkori történetek két hősnének, Euriantnak és Loherangrinnak a sorsa így folytatódik és fonódik össze a német romantikus operaműfajban, amely történetének csúcsára épp e két művel ér fel.

TANULMÁNY

Fazekas Gergely

J. S. BACH ÉS A ZENEMŰ FOGALMA *

„A művészet legmagasabb rendű valósága elszigetelt, lezárt alkotás.”
Walter Benjamin (1928)¹

„A zenét azért csinálják, hogy hallgassuk.”
Jean-Jacques Rousseau (1768)²

Zeneművek képzeletbeli múzeuma című 1992-es, nagy vihart kavart könyvében az amerikai filozófus, Lydia Goehr a következőket írja: „Bachnak nem állt szándékában, hogy zeneműveket komponáljon.”³ Némiképp nyugtalanító kijelentés, ha az ember Bach zeneműveinek elemzésével kíván foglalkozni. Goehr elsősorban az angolszász analitikus filozófia tradícióján belül – és annak történetiségtől mentes megközelítésével szemben – fogalmazta meg tételét, miszerint a 19. századot megelőzően a zeneszerzők (és a zeneértők) olyan fogalmi keretben gondolkodtak a zenéről, amelytől idegen a napjainkban is élő műfogalom. Szigorú értelemben véve tehát nagyjából 1800 előtt a zeneszerzők nem írtak műveket. Goehr természetesen nem állítja, hogy ne beszélhetnénk Bach-művekről:

Ez azon múlik, hogy bevonjuk-e a fogalmi megértésnek azt a módját, amely csak attól kezdve adott számunkra, hogy a műfogalom elkezdte meghatározni a [zenei] gyakorlatot. Ahogy a megfelelő fogalmak bevonásával egy darab cserép vagy egy halom téglá is elgondolható műalkotásként (vagy átváltoztatható műalkotássá), ugyanúgy, nagyjából 1800 óta szokványossá vált, hogy a régi zenéről anakronisztikusan beszéljünk; hogy e zenére visszamenőleg erőltessünk a zenetörténet későbbi pontján kialakult fogalmakat.⁴

* A tanulmány a 2012 októberében elkészült, *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája* című doktori értekezés első fejezete.

1 Walter Benjamin: „A német szomorújáték eredete”. Ford. Rajnai László. In: uő: *Angelus Novus*. Budapest: Magyar Helikon, 1980, 230.

2 „La Musique est fait pour être entendue.” – Jean-Jacques Rousseau: „Exécuteur”. In: uő: *Dictionnaire de Musique*. Paris, 1768, 206. (A tanulmányban idézett valamennyi 1850 előtti idézet teljes forrása elérhető az interneten az imslp.org vagy a books.google.com oldalon.)

3 „Bach did not intend to compose musical works.” – Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1992, 8.

4 „This way depends upon our importing a conceptual understanding given to us when the work-concept began to regulate practice. Just as a piece of pottery or a pile of bricks can come to be thought of as, or transfigured into, a work of art through the importation of the relevant concepts, so, since about 1800, it has been the rule to speak of early music anachronistically; to retroactively impose upon this music concepts developed at a later point in the history of music.” – Uott, 115.

Goehr érzékenyen tapint rá arra a változásra, amely a zene szépművészetté válásával a 18. század második felében végbement, s amelynek során a műalkotás az esztétikai gondolkodás központi kategóriájává lépett elő. Richard Taruskin éppen a zenemű romantikus fogalmának felbukkanását tartja a döntő filozófiai mozzanatoknak a klasszikus zene kialakulásában, vagyis a kanonizált – Taruskin szavaival „beethovenizált” – zeneszerzők műveiből álló repertoár létrejöttében.⁵ Mindez egy nagyobb szabású szellemtörténeti folyamatnak a tünete, vagy egyik ága csupán, amely nemcsak a zene, hanem az irodalom, a képzőművészetek és a tudomány területén is rendkívüli horderejűnek bizonyult. E folyamat egyik meghatározó momentuma, hogy megváltozik az emberi tevékenység eredményeihez való hozzáállás. A kultúra fogalmának kialakulásáról írott esszéjében Márkus György úgy fogalmaz, hogy „ezeket most már nem tekintik egyszerűen egyéni készségek és teljesítmények pillanatnyi, múlandó külső megnyilvánulásainak, hanem olyan valóságoknak, melyeknek saját élete és logikája van, ami szinte teljesen független lehet létrehozóik szándékától”.⁶ Nagyjából a 19. század kezdetétől tehát a különféle művészeti ágakban minden a tárgyiasult műalkotáshoz méretik.

1840-ben a következőket írja Carl Czerny:

[Beethoven] műveinek előadásakor (és ez általában minden klasszikus szerzőre vonatkozik) a játékos nem változtathat a kompozíción, nem adhat hozzá, és nem vehet el belőle semmit. Mert az ember a műalkotást eredeti formájában akarja hallani, ahogy a mester elgondolta és lejegyezte.⁷

Az önmagában álló, lezárt, megváltoztathatatlan zenemű fogalma és a hozzá tartozó „múzeumideológia”, amely a hangversenyt rítusként, a transzcendens zeneművekhez kapcsolódó kontempláció közegeként fogja fel, a hangversenyeremre pedig a művészet templomaként vagy képzeletbeli művek képzeletbeli múzeumaiként tekint, máig szerves részét képezi a zenéről szóló gondolkodásnak. Czerny szövegéből kiolvasható a 19. századi műfogalom mögött rejlő hierarchikus viszonyrendszer is, amelyben a „mester”, vagyis a zeneszerző magasabb helyet foglal el, mint az előadó. De nemcsak alkotó és előadó hierarchikus viszonyát szabályozza a romantikus műfogalom. Fennhatósága alatt tartja a zenével kapcsolatos tevékenységek széles körét. A zeneszerző az autonóm alkotói folyamat során lezárt, rögzített műveket hoz létre, amelyeknek a teremtő impulzus révén sajátja a szerves egység és az eredetiség. A műveket egyedi módon jeleníti meg a kotta, s a le-

5 Richard Taruskin: *Text and Act. Essays on Music and Performance*. Oxford: Oxford University Press, 1995, 10.

6 Márkus György: „A kultúra: egy fogalom keletkezése és tartalma”. Ford. Módos Magdolna. In: uő: *Kultúra és modernitás*. Budapest: T-Twins, 1992, 29.

7 „Beim Vortrage seiner Werke, (und überhaupt bei allen klassischen Autoren) darf der Spieler sich durchaus keine Änderung der Composition, keinen Zusatz, keine Abkürzung erlauben. Denn man will das Kunstwerk in seiner ursprünglichen Gestalt hören, wie der Meister es sich dachte und schrieb.” – Carl Czerny: „Kunst des Vortrags der ältern und neuen Claviercompositionen oder: Die Fortschritte bis zur neuesten Zeit”. Supplement [vol. 4], to the *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule*, Op. 500. Wien: Diabelli, é. n., 34. Idézi Hermann Danuser (hrsg.): *Musikalische Interpretation. Neues Handbuch der Musikwissenschaft* 13. Laaber: Laaber-Verlag, 1989, 302.

jegyzés egyértelműen utal a mű lényegi részleteire. Az előadók pedig képesek értelmezni ezeket, hogy a szerzői szándéknak és a *Werktreue* – vagyis a műhöz való hűség – eszményének megfelelő előadásokat létrehozzák.

A klasszikus zenei kánonhoz ugyanakkor nemcsak olyan művek tartoznak hozzá, amelyek a fenti fogalmi keretben jöttek létre, hanem olyanok is, amelyek e szabályozó műfogalom előtt születtek, amikor a zene alkotása, előadása és befogadása a fentiekől eltérő módon történt – nem beszélve azokról a 19. századi zenékről (Rossini operáiról vagy az olasz *bel canto* repertoárról), amelyek esetében az „erős” műfogalom csak fenntartásokkal használható.⁸ Zeneszerző és előadó hierarchikus megkülönböztetése és a két „munkakör” közötti munkamegosztás világos elkülönítése például nem létezett a 19. század előtt – de legalábbis nem vált szét annyira élesen. A zenedarabok túlnyomó többsége nem autonóm műalkotásként fogant, hanem alkalomhoz, funkcióhoz, tevékenységhez kötődött, s ha létrejött valamely számunkra műként felfogható zenei termék, az elsősorban társadalmi és politikai körülmények következménye volt. Egyszerűbben fogalmazva: az egyház, az uralkodók és az arisztokraták nem műveket rendeltek, hanem zenétet. A régebbi korokban tehát a zenei műalkotás fogalma képlékenyebb volt, s nem gyakorolt akkora hatást a zene képzetére és gyakorlatára, mint a 19. századtól kezdődően.

Műalkotás és *opus perfectum*

A romantikus műfogalom megszületése egy időben ment végbe Bach műveinek 19. század eleji újrafelfedezésével. Közismert, hogy Bach zenéje miként vált áldozatává a művészi ízlésben végbement változásnak, amelyet nagyjából az 1730-as évektől muzsikusi fiainak generációja indított el, s amelynek során az uralkodó zeneesztétika mintegy fél évszázadra kivonta a forgalomból a darabjait (eltekintve a német nyelvterület néhány szakmai gócpontjától, ahol az életmű bizonyos szeletei továbbra is a felszínen maradtak). Ezt nevezi a hagyományos zenetörténet-írás a barokkból a klasszikába való átmenetnek, s paradox módon éppen ennek az új korszaknak, az úgynevezett „bécsi klasszikának” a végén indult meg Bach zenéjének újrafelfedezése. A Bach-reneszánsz pedig szorosan kapcsolódik ahhoz az elsősorban német nyelvterületen végbemenő zenetörténeti fejleményhez, amelynek során az esztétikai értékrendben az absztrakt hangszeres zene maga alá gyűrte a szöveg- és érzelemkifejező zenét.

Nem véletlen, hogy a romantikus műfogalom végleges hegemoniájának kialakulásában oly nagy szerepet játszó tudományos igényű szerzői összkiadások sorában éppen Bach volt az első. Az 1850-ben induló *Bach Gesellschaft Ausgabe*, az úgynevezett régi Bach-összkiadás azonban nem a semmiből bukkant elő, s legfontosabb előzményei

8 A kérdéstről lásd Jim Samson: „The musical work and nineteenth-century history”. In: uő (szerk.): *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 3–28., különösen: 26. A *bel canto* hagyományban is jelen lévő műfogalom mellett érvel Philipp Gosset: *Divas and Scholars. Performing Italian Opera*. Chicago: The University of Chicago Press, 2006. Lásd különösen a 7. fejezetet („Choosing a version”, 203–240.).

éppen a 19. század első éveire estek.⁹ A bonni Nicolaus Simrock 1801-ben jelentette meg a *Wohltemperiertes Klavier*t, a lipcsei Hoffmeister & Kühnel kiadó ugyanebben az évben indította sorozatát, amely tizenhat kötetben hozta ki Bach összegyűjtött billentyűs műveit, az ugyancsak lipcsei Breitkopf & Härtel pedig 1802 és 1805 között publikálta négy kötetben az orgonára írott korálelőjátékokat.¹⁰ A zenemű fogalma szempontjából talán ennél is fontosabb, hogy az a kottasorozat, amely címében elsőként használja a „zenei műalkotás” elnevezést a modern értelemben, ezt éppen Bachhal összefüggésben teszi. Hans Georg Nägeli kiadványa a következő címet viseli: *Musikalische Kunstwerke im strengen Style von J. S. Bach u. andern Meistern*, vagyis „Zenei műalkotások kötött stílusban J. S. Bachtól és más mesterektől”. E sorozat keretében olyan Bach-művek jelentek meg nyomtatásban, mint a *Wohltemperiertes Klavier*, a *Goldberg-variációk*, *A fúga művészete*, illetve a hegedű–csembaló szonáták.

E kiadványok már önmagukban tükrözik, hogy a korszak elsősorban hangszeres szerzőként tekintett Bachra (a vokális darabok túlnyomó részét nem is ismerték), s ezt támasztja alá az 1802-es első Bach-életrajz, Johann Nikolaus Forkel munkája is. „A művek, amelyeket Joh. Seb. Bach ránk hagyott – írja Forkel könyve bevezetőjében –, felbecsülhetetlen nemzeti örökség, s ehhez hasonlót egyetlen más nép sem tud felmutatni. [...] E nagy ember emlékének megőrzése nem pusztán a művészetre tartozik – ez nemzeti ügy.”¹¹ És felbecsülhetetlen nemzeti örökségnek elsősorban a hangszeres darabok számítottak. Forkel könyvének 9. fejezetében tárgyalja Bach zenéjét, s amíg hosszú oldalakon keresztül jellemzi az instrumentális kompozíciókat, az életműben számszerűen és terjedelemben is jóval jelentősebb helyet elfoglaló vokális darabok számára csupán a fejezet végén, alig másfél oldalnyi felsorolás keretében tér ki.

Amikor a hangszeres zene primátusához vezető forradalmi változás első számú letéteményese, Beethoven egy 1801-es levelében a „harmónia ősatyjának” nevezi Bachot,¹² vagyis az absztrakt kontrapunktikus zene apafigurájaként beszél róla, a kor német zenei kultúrájának egyik közhelyét visszhangozza. Friedrich Rochlitz 1800-ban „az újabb idők legnagyobb harmonikusaként” ír Bachról az *Allgemeine Musikalische Zeitung* egyik szerkesztőségi cikkében.¹³ A lap következő évfolyamában pedig egy nagyszabású zenetörténeti áttekintés részeként a következőképpen fogalmaz:

- 9 Nicolas Temperley–Peter Wollny: „Bach Revival”. Stanley Sadie (szerk.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. London: Macmillan, 2001, 438–442.
- 10 Yo Tomita: „Most ingenious, most learned, and yet practicable work’. The English Reception of Bach’s Well-Tempered Clavier in the First Half of the Nineteenth Century seen through the Editions Published in London”. *Bach Notes – The Newsletter of the American Bach Society*, 7. (2007), 11.
- 11 „Die Werke, die uns Joh. Seb. Bach hinterlassen hat, sind ein unschätzbares National-Erbgut, dem kein anderes Volk etwas ähnliches entgegen setzen kann. [...] Ist die Erhaltung des Andenkens an diesen grossen Mann nicht bloss Kunst-Angelegenheit – sie ist National Angelegenheit.” – Johann Nikolaus Forkel: *Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*. Leipzig: Hoffmeister & Kühnel, 1802, v–vi.
- 12 „Urvater der Harmonie” – Beethoven levele Franz Anton Hoffmeisternek, 1801. január 16. Ludwig van Beethoven: *Briefe*, IV.: 1817–1822. München: Henle Verlag, 1996, 63.
- 13 „Der größte Harmoniker neuerer Zeit” – Friedrich Rochlitz cím nélküli cikke, *Intelligenz-Blatt zur Allgemeinen Musikalischen Zeitung*, no. 13, 1800. május.

Bach egyetlen dologgal foglalkozott, s ezen dolgozott akkor már a német szorgalom és nemzeti szellem; a harmónia önmagában álló, önmagáért való nagy építményeit húzta fel és erősítette meg. [...] Csak egy ilyen ember lehetett rá képes, csak őneki lehetett kötelessége, hogy a tiszta zenét a messzi magasba emelje; mert ez [a zene] olyan, mintha a művészet ősképe volna, amely a felsőbb régiókból származik, s aki ezzel ily bensőséges kapcsolatban áll, úgy tűnik fel előttünk, mint valamiféle varázsló, s hajlamos neki az ember természetfeletti erőt tulajdonítani.¹⁴

A természetfeletti géniusz képzelete, a tiszta zene fogalma, a zene felsőbb régió-
kig vezetett genealógiája – mindez a 19. század elejének német zeneesztétikai gondolkodásában erőteljesen kapcsolódott Bach hangszeres életművéhez. Ez az életmű pedig ekkor már nem pusztán zenékből állott, hanem önmagába zárt, saját világgal rendelkező műalkotásokból. Ahogy Carl Friedrich Zelter írja Forkel Bach-könyvéről szóló recenziójában 1803-ban: „[Bach] legjobb művei közül valamennyi egy új világot képvisel mindazzal, ami benne él.”¹⁵ Hans-Georg Nägeli pedig 1805 tájékán írott, kéziratos formában fennmaradt Bach-tanulmányában úgy fogalmaz, hogy Bach „a kontrapunktikus művészetet a legmagasabb csúcsára vitte, s ezáltal a hangszeres zenét önmagában álló művészetté emelte”.¹⁶

Bach és az autonóm zenemű fogalmának kapcsolata egy másik nyomvonalon a 16. századi német protestáns zeneelméletig vezethető vissza. Hosszú időn keresztül vitathatatlanul tartotta magát a nézet – elsősorban a 20. századi német zenetudományban –, hogy az 1530-as évek wittenbergi humanistái alkották meg a zeneműnek azt a fogalmát, amely háromszáz évvel később, 1800 táján, immár megerősödve és jelentősebb hatást gyakorolva bukkan fel újra. Mások mellett Carl Dahlhaus és Walter Wiora írták le ezt a folyamatot,¹⁷ amelynek kezdőpontja Nicolaus Listenius wittenbergi kántorhoz köthető. 1533-ban jelent meg Listenius *Rudimenta musicae* című gyakorlati tankönyve, amelyet 1537-ben bővített formában újra kiadott *Musica* címen. Ez az aprócska kötet a 16. század folyamán több tucat kiadást megért, s széles körben ismertté vált. Itt olvasható az a híres szakasz, amelyben Listenius

14 „Bach beschäftigte sich nur mit einer Sache, woran schon sonst der deutsche Fleiß und Nationalgeist gearbeitet hatte; er vollendete und befestigte nur das große Gebäude der Harmonie an und für sich selbst. [...] Nur ein solcher Mann konnte und mußte die reine Musik weit, sehr weit empor bringen; denn diese ist gleichsam das Urbild der Kunst, aus einer hohen Region gegeben, und wer eine so vertraute Bekanntschaft mit ihr verräth, steht wie ein Zauberer da, dem man übernatürliche Kräfte zuzutrauen geneigt ist.” – Friedrich Rochlitz: „Bemerkungen über die Ausbildung der Tonkunst in Deutschland im achtzehnten Jahrhundert (Fortsetzung)”. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1801. január 21. (17. sz.), 273.

15 „Jedes seiner bessern Werke ist eine neue Welt, mit allem, was darinnen lebt.” – Carl Friedrich Zelter: „Rezension”. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, 1803. február 23. (22. sz.), 368. A recenzió névtelenül jelent meg, lásd: Axel Fischer: „So, mein lieber Bruder in Bach...» Zur Rezeption von Johann Nikolaus Forkels Bach-Biographie”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 56. (1999)/3, 227.

16 „[...] die contrapunktische Kunst auf ihren höchsten Gipfel gebracht, und dadurch die Instrumentalmusik zur selbständigen Kunst erhoben.” Idézi Bernd Sponheuer: „Das Bach-Bild H. G. Nägelis und die Entstehung der musikal Autonomie-Ästhetik”. *Die Musikforschung*, 39. (1986), 117.

17 Walther Wiora: *Das musikalische Kunstwerk*. Tutzing: Schneider, 1983; Carl Dahlhaus: „Grundlagen der Musikgeschichte”. In: Hermann Danuser (hrsg.): *Allgemeine Theorie der Musik*. I.: *Historik; Grundlagen der Musik; Ästhetik*. Laaber: Laaber, 2000, 11–342.

kibővíti a zene hagyományos kettős felosztását: a *musica theoretica*, illetve a *musica practica* mellett helyet kap a *musica poetica*. A *theoria* a zenéről való elvont tudás, a *practica* a zenei előadás, a *poetica* pedig a zenei alkotás terepe, s ez utóbbi révén jön létre az *opus perfectum et absolutum* – vagyis a tökéletes, önmagába zárt mű –, amely túléli alkotóját.

Lydia Goehr tétele, mely szerint az autonóm zenemű fogalma 1800 körül alakult ki, látszólag értelmét veszti Listenius *musica poeticájának* fényében. Miként azonban Heinz von Loesch meggyőzően bizonyítja 2001-ben megjelent könyvében, Listenius műfogalma sem történetileg, sem tartalmilag nem kapcsolódik a modern műfogalomhoz. Történetileg azért nem, mert a *musica poetica* fogalma a német protestáns humanisták oktatási rendszerével jött létre a 16. század elején, s valamikor 1700 tájékán az őt létrehozó iskolarendszerrel együtt letűnt.¹⁸ Tartalmilag pedig csupán azért látszik kapcsolódni a romantikus műfogalomhoz, mert a vonatkozó bekezdés félreérthető.

Listenius énekesek számára írta gyakorlati tankönyvét, amelynek mellékága az elméleti fejtegetés, így arra nem tér ki részletesen, hogy pontosan mire is vonatkozik a *musica poetica* kifejezés. Hogy világos legyen a *theoriától* és a *practicától* való különbsége, a zenei írásnak e fajtáját Listenius úgy pontosítja, hogy az nem pusztán „tevékenység” (amely egyébként éppúgy jogossá tenné, hogy az *opus*, vagyis „munka” szót használjuk rá), hanem egy befejezett és lezárt tárgy marad hátra utána, amely alkotója halálát követően is továbbél. Mindössze két példát említ annak illusztrálására, hogy miből lehet „tökéletes, önmagába zárt mű”: az egyik a *musica*, a másik a *musica carmina*. Elsőre úgy tűnhet, mintha valóban zeneművekről, s pusztán szinonimákról volna szó; korábban jó néhányan ekként is fordították a vonatkozó szakaszt. Csakhogy a korabeli kontextusban – miként Loesch rámutat – a tulajdonképpeni zeneműre csak a *musica carmina* (zenei dal, vagy zenedarab) kifejezés vonatkozik, a *musica* ezzel szemben a zeneelméleti munka szinonimája, s ez utóbbi esetben az önmagába zárt mű nem zenei alkotás, hanem egy befejezett, közreadott traktátus.¹⁹ A teljes Listenius-bekezdés tehát így hangzik:

A [*musica*] *poetica* nem elégszik meg a dolog ismeretével vagy pusztán gyakorlásával, hanem a tevékenységet követően valamiféle művet hagy hátra, mint amikor valaki azzal a céllal ír meg egy zeneelméleti munkát [*musica*] vagy egy zenedarabot [*musica carmina*], hogy egy befejezett és lezárt művet hozzon létre. Mert a *poetica* nem más, mint tevékenység vagy létrehozás, vagyis olyan munka, amelyből az alkotó halála után is fennmarad a tökéletes és önmagába zárt mű marad hátra.²⁰

18 Heinz von Loesch: *Der Werkbegriff in der protestantischen Musiktheorie des 16. und 17. Jahrhunderts. Ein Misverständnis*. Hildesheim: Georg Olms, 2001, 99–110.

19 Uott, 53–58.

20 „Poetica, quae neque rei cognitione, neque solo exercitio contenta, sed aliquid post laborem relinquit operis, ueluti cum a quopiam Musica aut Musicum carmen conscribitur, cuius finis est opus consummatum & effectum. Consistit enim in faciendo siue fabricando, hoc est, in labore tali, qui post se etiam artificis mortuo opus perfectum & absolutum relinquit.” – Nicolaus Listenius: *Musica*. Nürnberg, 1549. Idézi: Loesch: *Der Werkbegriff*, 122.

Egy olyan műfogalmat, amely azonos ontológiai státuszúnak tételezi a zeneelméleti könyveket és a zeneműveket, aligha lehet egy lapon említeni a 19. század eleji műfogalommal. Czerny nyilvánvalóan nem ugyanolyan létformát tulajdonított egy Beethoven-szimfóniának, mint – mondjuk – Forkel Bach-életrajzának.

Lydia Goehr találoán jegyzi meg, hogy „Listenius nem volt sem Robinson Crusoe, sem különleges géniusz”.²¹ A műalkotás fogalmának zenére való alkalmazásával nem állt egyedül a 16. század elején, s a hármas felosztásban sincs semmi eredeti – csak éppen a zenére nem alkalmazták korábban. Listenius gondolatai Arisztotelész és Quintilianus klasszikus művészetelméletének wittenbergi recepciójára, illetve a két legjelentősebb wittenbergi tanárra, Melanchtonra és Lutherre vezethető vissza.²² Listenius arra törekedett a könyveiben, hogy a *musica* egyetemi diszciplínaként felfogott meghatározását és leírását nyújtsa, s ehhez megfelelőképpen fel kellett osztani e tudományt az őt felépítő alegységekre. Tekintettel az 1500 körül született nagyszámú kompozícióra és zeneelméleti munkára, illetve a könyv- és kottanyomtatásnak köszönhetően ezek széles körben elterjedt tárgyiasult, publikált formájára, időszerűnek tűnt, hogy egy harmadik kategóriával gazdagítsák a rendszert, ezzel ismerve el a zeneszerzők, illetve elméletírók alkotó teljesítményét. Kapcsolódva a tudományok háromrészes felosztásához, ahogyan az Arisztotelész *Nikomakhoszi etikájában* és *Metafizikájában* megtalálható, ahonnan Quintilianus nagyhatású *Szónoklattanába* is átkerült,²³ a harmadik kategóriát, vagyis a *poeticát* olyan tevékenységként fogták fel, amelynek értelme nem a pusztán cselekvésben áll, hanem egy kézzelfogható mű megalkotásával éri el a célját. Reinhardt Strohm ugyanakkor arra figyelmeztet, hogy bár a Listenius-féle *musica poetica* és a 19. század eleji műfogalom között valóban kevés a kapcsolódási pont, ez nem jelenti, hogy a korábbi évszázadokban, ha némiképp eltérő formában is, de ne létezett volna a rögzített zenemű fogalma. „Listenius és a wittenbergi tanítók csupán tanúi voltak a humanista műfogalomnak, nem pedig megalkotói” – írja Strohm, s e műfogalom eredetét egészen a 15. század első feléig visszavezethetőnek tartja.²⁴

Mindez persze messze visz Johann Sebastian Bachtól. Két dolog azonban nyilvánvaló a fentiekből: egyrészt az, hogy Bach idejére a protestáns zeneelmélet által létrehozott *musica poetica* hagyományának már leáldozott, illetve hogy a modern műfogalom ekkor még legfeljebb csak csíráiban volt érzékelhető. Találó John Butt megfogalmazása, aki szerint a zenemű 19. századi fogalma nem egy lineárisan

21 „Listenius was neither Robinson Crusoe nor an exceptional genius.” – Goehr: *The Imaginary Museum*, 116.

22 Reinhard Strohm: „Opus: an Aspect of the Early History of the Musical Work-Concept”. In: Rainer Kleinertz–Christoph Flamm–Wolf Frobenius (hrsg.): *Musik des Mittelalters und der Renaissance. Festschrift Klaus-Jürgen Sachs zum 80. Geburtstag*. Hildesheim: Georg Olms, 2010, 209–210. Köszönettel tartozom Reinhard Strohmnak, amiért tanulmányát rendelkezésemre bocsátotta.

23 Arisztotelész: *Nikomakhoszi etika*, 1094a; *Metafizika*, 1025b. Quintilianus: *Szónoklattan*, II. könyv, 18. fejezet, Pozsony: Kalligram, 2008, 198–199.

24 „Listenius and the Wittenberg educators were only witnesses to a humanist work-concept in music which they had not created.” – Strohm: *Opus*, 211.

előrehaladó folyamat utolsó fázisaként jött létre, sokkal inkább a különféle kulturális változások cikkcakkjainak sorozata vezetett el hozzá.²⁵ Bizonyos történelmi „cikkek” gyengítőleg hatottak az autonóm műalkotás fogalmának kialakulására, más „cakkok” azonban – akár ugyanabban a korszakban, ugyanazon a földrajzi területen, sőt, egyetlen szerző egyetlen darabján belül – erősítették azt. Nem célom, hogy demonstráljam: a mű fogalmának használatában Bach megelőzte korát, és 19. század eleji rajongóinak szellemében járt el, ahogy arra sem törekszem, hogy a protestáns humanizmus kései leszármazottjaként tekintsek Bachra, s mindenáron a *musica poetica* listeniusi műfogalmát próbáljam ráerőltetni. Az elkövetkezőkben arra teszek kísérletet, hogy feltérképezem azt a kacskaringós, mindenféle kiegyenesítő kísérletnek ellenálló utat, amelyet a műalkotással kapcsolatos történelmi „cikkek” és „cakkok” Bach életművében bejártak.

Munka és kompozíció

Érdeemes a terminológiából kiindulni. A 18. század első felének dokumentumai alapján mindjárt feltűnik, hogy ekkoriban a zenével kapcsolatban gyakorlatilag nem használják a „Kunstwerck”, vagyis műalkotás kifejezést. A „musikalisches Stück” (zenedarab) mellett az „Arbeit”, vagyis „munka” szó fordul elő a leggyakrabban a zenemű megnevezésére.²⁶ Bach fennmaradt írásai esetében ezzel találkozunk a lipcsei tanácsnak benyújtott híres kérvényében, a *Klavierübung* III. kötetének címlapján, a *Musikalisches Opfer* ajánlásában, valamint a *h-moll mise* Kyrrie és Gloria szakaszának 1733-as kéziratában, amelyet II. Frigyes Ágost drezdai választófejedelem számára készített egy udvari állás reményében.²⁷ A *h-moll mise* ajánlásának kezdete a következőképpen szól:

Királyi fenségednek a legmélyebb hódolattal nyújtom át ama tudomány e szerény munkáját, mire a zenében szert tettem, a legalázatosabban kérvén, hogy Fenséged abban ne a csapnivaló kompozíciót tekintse, hanem ama megbocsátó kegyességével, melynek híre az egész világot bejárta, irgalmas szemmel reápillantani, egyszersmind engem leghatalmasabb pártfogásába venni méltóztassék.²⁸

Amikor 1818 júliusában a *h-moll mise* kéziratának akkori tulajdonosa, Hans Georg Nägeli előfizetőket keresett a darab első nyomtatott kiadása számára, hirdést adott fel a lipcsei *Allgemeine musikalische Zeitung*ba, amely a következőképpen

25 John Butt: „The seventeenth-century musical 'work'”. In: Tim Carter–John Butt (ed.): *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 37.

26 Az általam olvasott 1750 előtti elméleti szövegekben sehol nem találkoztam a zeneműre alkalmazott „Kunstwerck” szóval, de még a „Werck” szó is nagyságrendekkel ritkábban fordul elő Matthesonnál, Heinichennél, Scheibénél, Walthernél, Mizlernél és másoknál, mint a „Stück”, az „Arbeit” vagy a „Composition” kifejezések.

27 Bach fennmaradt ajánlásait lásd: Johann Sebastian Bach: *Levelek, írások, dokumentumok*. Ford. Dávid Gábor, Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 163–188.

28 Uott, 56. (A fordításon némileg módosítottam – F. G.).

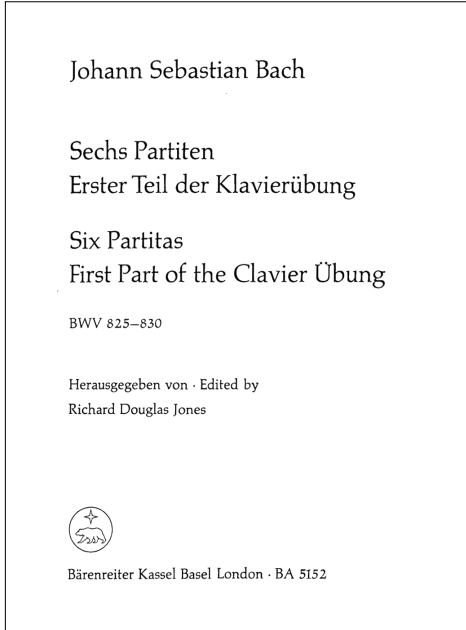
definiálja a darabot: „Das größte musikalische Kunstwerk aller Zeiten und Völker”.²⁹ Jelen kontextusban nem elsősorban az az érdekes, hogy a Bach által „szereény munkaként”, illetve „csapnivaló kompozícióként” jellemzett *h-moll miséből* miként lett „minden idők és nemzetek legnagyobb zenei műalkotása”. Közvetlen dokumentumok hiányában is bizton kijelenthetjük, hogy Bachnak nem voltak önértékelési zavarai: az uralkodó iránti alázkodó hangvétel pusztá formáság; Nägeli szuperlatívusza mögött pedig érzékelhető a leendő előfizetőket megnyerni kívánó marketingszemlélet. Számunkra most fontosabb a szóhasználat: hogy amíg Bach az „Arbeit” és a francia „Composition” kifejezést használja, Nägeli „musikalisches Kunstwerk”-ről beszél. Mindkét Bach által használt szó jóval képlékenyebb zeneműfogalmat feltételez, mint a Nägelié. A „munka” mögött erőteljesebben jelen van az aktív tevékenység képze, szemben a „zenei műalkotás” fogalmával, amely valamiféle tárgyiasult absztrakcióra utal. A „kompozíció” kifejezés pedig nem szinonimája a „műalkotásnak” – miként Nägeli korától napjainkig –, hanem szó szerint értendő. A *h-moll mise* tételeinek többségét Bach korábbi kantátáiból vette és dolgozta át, a darab tehát különálló részek *kompozíciója*, azaz „összeállítása” egyetlen egységgé.³⁰

A hangszeres zenében a 19. század kezdetéig általános gyakorlat volt, hogy hatos vagy tizenkettes csoportokba rendezett gyűjteményeket tekintsenek egyetlen műnek, vagyis opusznak. Jellemző, hogy Bach Op. 1-es publikációját, a *Klavierübung* sorozatának első kötetét ma úgy nevezzük, ez olvasható lemezborítókön és kottákon egyaránt, hogy *Hat partita*. Mintha a füzet hat különálló művet tartalmazna. Kitűnő példát szolgáltat ez az eset arra, hogy lássuk, akár egy ártatlan kottacímlap is milyen ideológiai hordalékot vonszol magával, jelen esetben például a Richard Douglas-Jones által szerkesztett Bärenreiter-kiadásé (1. ábra). Ismereteim szerint a régi Bach-összkiadás 1853-ban megjelent III. kötetében jelenik meg először a *Hat partita* cím, amelyet innen vett át aztán valamennyi későbbi kiadvány, például a Bärenreiter Urtext-kottája. Pedig a Bach által gondozott, százhusz évvel korábbi első kiadásban még nincs szó arról, hogy a kötet tartalma hat önálló darab volna. „Billentyűs gyakorlat – olvasható az eredeti címlapon –, melyben vannak prelúdiumok, allemande-ok, sarabande-ok, gigue-ek, menüettek és más galantériák” (2. faksimile).

A kötet címe tehát arra utal, hogy kisebb-nagyobb táncdarabok gyűjteményéről van szó: az egyes tételek nem képeznek a 19. századi többtétéles szonáták módjára ciklust, nem állnak össze „szerves egésszé”, amit a Bach által előkészített nyomtatott kiadás vizsgálata is alátámaszt. Ha megnézzük a hat partita tételrendjét, azt látjuk, hogy a partiták közül négyben az Allemande–Courante–Sarabande

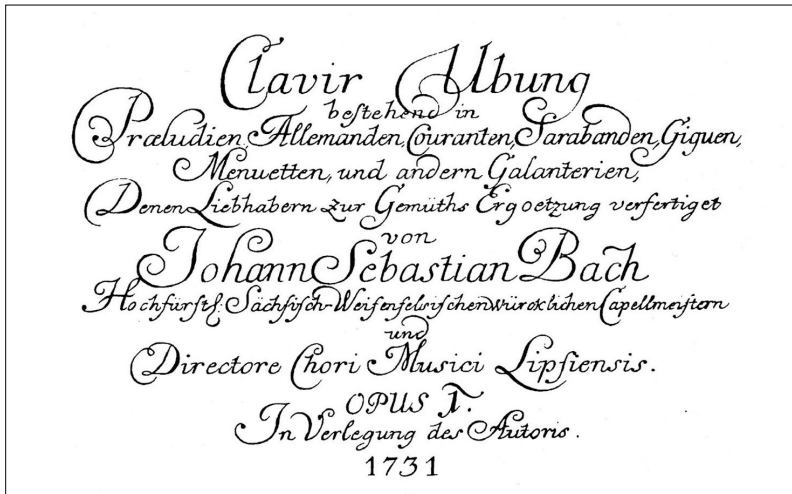
29 A hirdetmény faksimilijét lásd: Friedrich Smend: „Critischer Bericht”. In: uő (hrsg.): *Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, II/1. Leipzig: Deutscher Verlag, 1956, 215.

30 A Kyrrie-Gloria szakszban két olyan tétel található, amelyek az eredetije ismert – a *Gratias* a BWV 29-es kantátából (1731), a *Qui tollis* pedig a BWV 46-os kantátából (1723) származik –, de további tételek kapcsán is felmerült, hogy azóta elveszett eredetik átdolgozásáról van szó. Lásd: Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach – Messe in h-moll*. Kassel: Bärenreiter, 2009, 54–76.



1. faksimile. J. S. Bach: Klavierübung I.
A Bärenreiter Urtext kiadásának címlapja (1976)

sor után következnek a „galantériák” (Menuet, Rondeaux, Passepied stb.), a D-dúr és e-moll partitában azonban a Sarabande előtt található egy rövid Aria, illetve Air tétel. Karyl Louwenar feltételezése szerint Bach nem zenei megfontolásból borította fel e két partita Allemande–Courante–Sarabande sorrendjét a nyomtatott kiadásban, hanem pusztán azért, hogy a játékosnak ne kelljen lapoznia a Sarabande-ban.³¹ Az e-moll partita kéziratából hiányzik az Air, vagyis Bach azt valószínűleg kifejezetten a nyomtatott kiadás számára komponálta, hogy ne maradjon a kiadványban üres oldal. Hasonló megfontolásból, alighanem a nyomtatvány kialakításának kései fázisában döntött úgy, hogy egy aprócska Menüettet helyez a D-dúr partitában a Gigue elé, mivel közel fél oldal üresen maradt a Sarabande



2. faksimile. J. S. Bach: Klavierübung I. A szerző által gondozott első kiadás címlapja (1731)

31 Karyl Louwenaar: „Which Comes First: Sarabande or Air? A Study of the Order of the Movements in Bach's Keyboard Partitas”. *Early Keyboard Journal*, 1. (1982–83), 7–15. NB. Számos mai kottagrafikust megszégyenítő módon Bach az általa előkészített nyomtatásban megjelent sorozataiban (*Klavierübung* I–IV., *Schübler-korálok*, *Kánonvariációk*, *Musikalisches Opfer*) kivétel nélkül ügyelt arra, hogy a billentyűs játékosnak csak tételek végén, vagy ismétlőjelnél kelljen lapoznia.

után.³² Csakhogy a beillesztett Menüett túl hosszúnak bizonyult, ezért a metsző kénytelen volt az oldal alján helyet szorítani az utolsó hat ütemnek, kisebb kottával (3. *faksimile*). David Schulenberg hívja fel a figyelmet arra, hogy a menüett elhelyezése zenei szempontból ráadásul problematikusnak is tekinthető, hiszen a 3/4-es metrumban triolákat alkalmazó menüett gyakorlatilag ugyanolyan lüktetésű, mint a rákövetkező, 9/16-ban lejegyezett Gigue, jóllehet Bach szvitsorozatainak alapelve az egymást követő tételek karakter- és metrumbeli kontrasztja.³³

3. *faksimile*. J. S. Bach D-dúr partitájának (BWV 828) Menüett tétele az első kiadásban (1731)

Ha a metszés során az egyes oldalak elrendezése másként alakul, talán kimarad a D-dúr Menüett, vagy az e-moll Air. Teljesen anakronisztikus azonban az elképzelés, hogy ebben az esetben a D-dúr vagy az e-moll partitából amputálni kellett volna valamely testrészt, hiszen Bach egyik esetben sem szerves egészként gondolta el a partitákat. Händel, Rameau vagy Couperin csembalófűzeteihez hasonlóan pusztán azonos hangnembe rendezett táncművek sorozatát adta közre. Ez esetben azonban joggal merül fel a kérdés, hogy mondjuk a D-dúr partita tekinthető-e

32 Ez a tipográfiai helyzet már a D-dúr partita 1728-as önálló fűzetben való kiadásakor is fennállt. Lásd: Richard Douglas Jones: „Criticser Berich”. In: uő (hrsg.): *Johann Sebastian Bach – Neue Ausgabe Sämtlicher Werke*, V/1. Kassel: Bärenreiter, 1978, 14.

33 David Schulenberg: *The Keyboard Music of J. S. Bach*. New York: Routledge, 2006, 337.

többnek D-dúr hangnemű táncművek pusztá sorozatánál. Couperin első csembalófűzetének második „ordre”-ja (ő ezt a kifejezést használja a „szvit” vagy a „partita” szinonimájaként) huszonhárom D-alaphangnemű tételt tartalmaz. Nyilvánvaló, hogy e huszonhárom tétel nem képez egyetlen művet a modern értelemben: az azonos hangnemű darabok gyűjteményéből az előadó szabadon kiválaszthatja azokat, amelyeket eljátszik. De több-e ennél, D-hangnemű táncművek gyűjteményénél a D-dúr Bach-partita? Bár a német hagyományban a szvitet végigjátszották, amire nemcsak számos korabeli elméleti szöveg utal,³⁴ hanem a német zeneszerzők szvitjeinek visszafogott tételszáma, és a könnyebb lapozás iránti bachi figyelem is, aligha okozott akár szerző, akár hallgató számára problémát, ha valaki nem a teljes sorozatot játszotta el, esetleg bizonyos tételek sorrendjét felcserélte. Bach partitáira azért tekintünk zenei műalkotásként, mert a 19. század óta így fogják fel őket, ami persze visszavezethető arra, hogy sokkal rendezettebb viszonyok uralkodnak e sorozatban³⁵ – az egyes partitákon belül és a hat egymást követő partita hangnemi rendjében egyaránt –, mint bármely kortársának bármely billentyűs fűzetében.

A *Klavierübung* negyedik köteteként publikált *Goldberg-variációk* kivételével Bach egyetlen nyomtatásban megjelent hangszeres sorozata sem tekinthető 19. századi értelemben vett, önmagában álló, autonóm műalkotásnak, amelyet az elejétől a végéig kihagyások nélkül kellene eljátszani: sem a *Klavierübung* második és harmadik kötete, sem az úgynevezett *Schübler-korálok*, sem a *Musikalisches Opfer*, sem a „Von Himmel hoch” dallamára írott kánonvariációk, de még a posztumusz kiadott *Kunst der Fuge* sem.³⁶ Ebben a tekintetben tehát Bach a zenetörténeti cikkcakkoknak ahhoz a „cikkjéhez” kapcsolódik, amely nem a romantikus műfogalom irányába vezet tovább.

Ide köti őt továbbá a *h-moll mise* kapcsán már említett, 18. századi zeneszerzői gyakorlat is, amely a kompozíciót különféle, egymástól olykor eltérő időben és funkcióban született tételek egységbe rendezésének tekinti. Ennek legszélsőségesebb példája az operai *pasticcio*, amely különböző szerzők különböző operáiban található áriáiból áll össze. Német területeken az egyházi zenére is jellemző volt a *pasticcio*-gyakorlat, különösen az olyan műfajokban – mint például a passió –, ahol a szöveg alkalomról alkalomra ugyanaz maradt, szükség volt azonban újabb és újabb zenei feldolgozásokra.³⁷ Ezekben az esetekben sem beszélhetünk egységes zenei műalkotásról: e darabok kottája nem azt a célt szolgálja, hogy benne öltson alakot a zenemű, hanem pusztán olyan segédeszközként funkció-

34 Lásd például: Johann Mattheson: *Der vollkommene Capellmeister*. Hamburg: Christian Herold, 1739, 232.

35 A *Klavierübung* sorozatának és első kötetének felépítéséről lásd: Christoph Wolff: „The Clavier-Übung series”. In: uő: *Bach. Essays on His Life and Music*. Cambridge: Harvard University Press, 1993, 189–213.

36 A *Goldberg-variációk* egységes műalkotás jellegéről lásd: Peter Williams: *Bach. The Goldberg Variations*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 29–30.

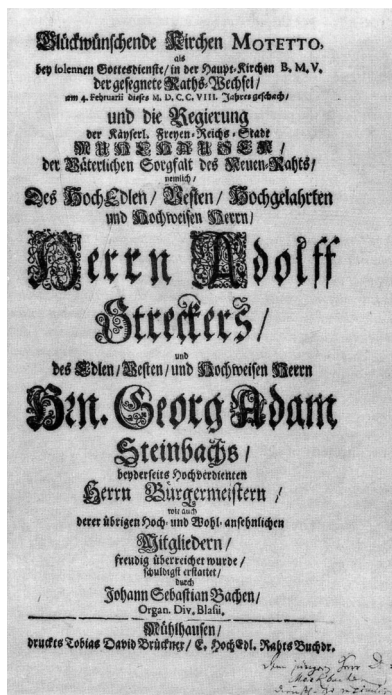
37 Wolfram Enßlin: „Der Werkbegriff bei Carl Philipp Emanuel Bach und die Konsequenzen bei der Erstellung seines Vokalwerkeverzeichnisses”. *Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften*, 5. (2010), 103–118.

nál, amelyből létrehozható az adott színházi produkció vagy liturgikus esemény zenei összetevője.

Hogy a 17–18. században a szöveg rögzítése fontosabb volt a zene rögzítésénél, azt jelzi, hogy az operáknak és a passióknak csak a szövegkönyvét nyomtatták ki, a zenéjüket nem. Bár egy zene kinyomtatása látszólag a műjelleg megerősödését hozza magával, s így a darabok publikációjának gyakorlata mintha a 19. századi műfoglalomhoz vezető „cakkok” sorába tartozna, számos korabeli zenei nyomtat-

vány célja nem volt több valamely jelentős társadalmi vagy politikai esemény megörökítésénél. A lipcsei korszakot megelőző egyetlen nyomtatásban megjelent Bach-darabot, a Mühlhausen számára 1708-ban komponált BWV 71-es, úgynevezett „Tanácsválasztási” kantátát a város költségén adták közre az új tanács beiktatása előtti hódolat jeleként. A város nem művet rendelt Bachtól, hanem a tanácsváltás ünnepén celebrált istentisztelet számára zenét, s a publikált kotta címlapjának jó részét az új városvezetők neve foglalja el öles betűkkel szedve, Bach neve pedig a lap alján található, alig nagyobb méretben, mint a kiadványt gondozó nyomdászé (4. fakszimile). A BWV 71-es kantáta első kiadása nem Bach művének megtestesülése volt, hanem a városatyák tróféaja.

A romantikus mű fogalmának kialakulásához vezető „cakkok” egy másik kanyarulata viszont éppen nem egy nyomtatott kottához, hanem egy kézirathoz, ráadásul a korszak legképlekenyebb műfajainak egyikéhez, a passióhoz vezet. Amikor 1736-ban Bach kalligrafikus szépségű tisztázatot készített a *Máté-passió*ból, amelyben a bibliai



4. fakszimile. A BWV 71-es „Tanácsválasztási” kantáta nyomtatott kiadásának címlapja (1708)

szövegeket piros tintával különböztette meg a többitől, mintha száz évvel későbbi szellemben cselekedett volna. A tisztázatot elkészítése mögött ugyanis aligha áll más, miként Christoph Wolff hangsúlyozza, mint a darab végleges formába öntésének, műalkotássá szilárdításának vágya.³⁸ Egészen más pályát futott be ugyanakkor a *János-passió*, amelyet – Wolff szavaival – „a befejezetlenség aurája leng körül”.³⁹ Négy előadásáról tudunk Bach életében, s mindegyik alkalommal

38 Christoph Wolff: *Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző*. Ford. Székely János, Budapest: Park, 2009, 341–342.

39 Uott, 338.

más alakot öltött a megszólaló mű. Bach elhagyott bizonyos tételeket, újabbakat – akár létező darabokból – beemelt a kompozícióba, átszervezte a passió szerkezetét, alakított az anyagon.⁴⁰ Czerny korábban idézett kijelentése, mely szerint „az ember a műalkotást eredeti formájában akarja hallani, ahogy a mester elgondolta és lejegyezte”, a *János-passió* esetében értelmezhetetlen, mivel a darabnak nincsen eredeti formája: az 1724-es első előadás műalakja nem hitelesebb, mint bármelyik későbbié.

Saját zenei tételek újrahasznosítására számos példát találhatunk Bachnál, a legszélsőségesebb és leglátványosabb alighanem az, ahogyan az *E-dúr hegedűpartita* (BWV 1006) nyitótételét nagyszabású kantátanyitánnyá dolgozta át (BWV 29), s az eredetileg egyetlen szólóhegedűre írott zenei anyagot hatalmas, trombitákat, oboákat, üstdobokat, vonósokat és obligát orgonát magában foglaló zenekarra hangszerelte. A 19. század örököséiként hajlamosak vagyunk e két tételt ugyanazon mű két változatának tekinteni, a korabeli gondolkodáshoz azonban minden bizonnyal közelebb áll az, ahogyan Michael Marissen ír egy másik esetről. A BWV 207-es kantáta nyitótétele kapcsán, amelyet a Bach-irodalom hagyományosan az 1. brandenburgi verseny korai verziójaként tárgyal, a következőképpen fogalmaz:

*A korábbi verzió, illetve későbbi verzió kifejezéseket csak a szokás kedvéért használom, és nem szeretném azt sugallni, hogy léteznek ideális művek, amelyek egymást követő jobb vagy rosszabb megvalósulásokon mennek keresztül. Szigorú értelemben az 1. brandenburgi verseny és a 207-es kantáta esetében nem ugyanannak az ideális zeneműnek a különböző verzióiról van szó, hanem két különálló darabról, amelyeknek számos hangmaga-
gassága és ritmusértéke azonos.⁴¹*

A fül dicsérete és elutasítása

A 18. században a zenét még elsősorban eseményként fogták fel, nem pedig a megmásíthatatlan kottaszövegben rögzített műalkotásként. Erre utal az is, hogy bizonyos darabok valamennyi újabb előadás – vagy operák esetében valamennyi újabb színrevitel – számára új alakot öltöttek. Amíg a 19. századi paradigmában az előadó elsődlegesen arra törekszik, hogy kiszolgálja a zeneszerzőt, s a teremtő szellem eredeti szándékának megfelelően újraalkossa a művet, addig a 18. században az előadó a komponista kollégájának tekinthető, aki nem a befejezett művet kívánja reprodukálni, feladata sokkal inkább a szerző által megkezdett munka folytatásában és befejezésében áll. A 18. századi gondolkodásban még nem zárta ki

40 A négy műalak különbségeiről lásd: Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach: Die Johannes Passion. Entstehung – Überlieferung – Werkeinführung*. Kassel: Bärenreiter, 1999, 1–10.

41 „I will use the terms *earlier version* and *later version* for convenience but do not wish thereby to suggest that there are ideal works that undergo successively better or worse realizations. Strictly speaking, the First Brandenburg Concerto and cantata 207 do not represent different versions of one ideal musical work but are two different pieces of music with many notes and rhythms in common.” – Michael Marissen: *The social and religious designs of J. S. Bach's Brandenburg Concertos*. New Jersey: Princeton University Press, 1995, 7.

egymást az önkifejezés és a szerzőhöz való hűség. A Corelli-tanítvány Francesco Geminiani, aki Händel idején London legismertebb muzsikusai közé tartozott, *Treatise of Good Taste in the Art of Music* című 1749-es hegedűiskolájának bevezetőjében azt írja, hogy „a jó ízlésű játék nem a gyakran alkalmazott virtuóz díszítményekben áll, hanem a szerzői szándék erőteljes és kifinomult kifejezésében”.⁴²

Hasonló szellemben s hasonló kontextusban ír Bach veje, a porosz királyi udvarban énekesként működő Johann Friedrich Agricola is a szerzői szándék fontosságáról 1757-ben megjelent énekiskolájában. Mivel bizonyos zenei helyzetekben a díszítmények alkalmazása pusztán a jó ízlésen múlik, Agricola felteszi a kérdést, hogy „ezért, s mivel így az előadóra kevésbé leselkedne a veszély, hogy a szerző szándékával szembemegy, vajon nem volna-e szerencsésebb, ha a zeneszerző a legnélkülözhetetlenebb díszítményeket apró hangjegyekkel jelezné?”.⁴³ A szerzői szándék kérdése tehát a 18. század első felében is felmerült, csakhogy ekkor még mintha a zeneszerző is felelősséggel tartozott volna azért, hogy az előadó képes-e a leírt kottából megvalósítani azt, amit ő elképzelt. Egy darab megalkotása szempontjából persze nyilvánvalóan fontosabb szerepet játszik a zeneszerző, mint az előadó. Johann Mattheson 1739-ben a következőképpen határozza meg kettejük szerepét:

Minden valamirevaló zenéhez általában kétféle ember szükséges. Először is olyanok, akik a művet kitalálják, megszerkesztik, megcsinálják, megírják vagy előírják (*compositeurs*), azután pedig olyanok, akik ezt énekelve vagy hangszerekkel előadják (*executeurs*).⁴⁴

Mattheson a zeneszerző feladatát igen tágan értelmezi: az nem korlátozódik az eredeti alkotótevékenységre, hanem beletartozhat a kompozíció pusztá megszerkesztése vagy megcsinálása is. És igaz ugyan, hogy a zenei anyag létrejöttében a zeneszerző jelentősebb szerepet játszik az előadónál, a befogadás szemszögéből azonban a viszonyuk fordított. Sőt, e tekintetben a zeneszerző már-már kiszolgáltatottja az előadónak. „Minden a jó előadáson múlik” – fogalmazza meg Leopold Mozart az általános vélekedést 1756-os *Hegedűiskolájában*, majd így folytatja:

Olyik zeneszerzőcske révületbe esik a gyönyörtől (és ismét csak a korábbinál is még nagyobbra tartja magát), ha zenei zagyvaságait egy jó játékos előadásában hallja. [...] Ezzel szemben ki ne tudná, gyakran a legjobb kompozíciót is olyan szánalmasan játsszák, hogy még maga a szerző is nehezen ismeri fel saját munkáját.⁴⁵

42 „Playing in good taste doth not consist of frequent Passages, but in expressing with strength and delicacy the Intention of the Composer.” – Francesco Geminiani: *Treatise of Good Taste in the Art of Music*. London: szerzői kiadás, 1749, 2.

43 „Aus diesen Ursachen nun, und damit der Ausführer desto weniger in Gefahr stehe, den Absichten des Componisten entgegen zu handeln, urtheile man, ob es nicht wohlgethan ist, wenn ein Componist die nothwendigsten Geltung durch eigene kleine Nötchen andeutet.” – Johann Friedrich Agricola: *Anleitung zur Singkunst*. Berlin: Winter, 1757, 74.

44 „Zu einer ieden Vollziehungs-Music werden gemeiniglich zweierley Leute erfordert. Erstlich solche, die ein Werck erfinden, setzen, machen, verfassen oder vorschreiben, (*compositeurs*) und hernach solche, die es mit Singen oder Klingen vortragen (*executeurs*).” Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, 7.

45 Leopold Mozart: *Hegedűiskola*. Ford. Székely András. Budapest: Mágus, 1998, 268.

Ebben a kontextusban kell értelmezni a híres polémiát, amely Johann Adolph Scheibe folyóirata, a *Der critische Musicus* egy névtelen – Scheibe által írt – cikke nyomán robbant ki 1737-ben.⁴⁶ Egy fiktív utazó hosszú leveléről van szó, amely sorra veszi a korszak legjelentősebb muzikusait, bár egyiket sem nevesíti. A Bach-ról szóló bekezdés méretes főhajtással indul, Bach lenyűgöző hangszeres tudását dicsőíti, hogy aztán a feldobott retorikai labdát lecsapva a következő szakaszban annál élesebbnek hasson a kritika, amely így szól:

Égész nemzetek csodálnák ezt a nagy embert, ha több kellem volna benne, ha a dagályos és kusza stílus nem fosztaná meg darabjait a természetességtől, és nem homályosítaná el szépségüket a túlzásba vitt művészettel. Mivel a saját ujjai után ítél, a darabjait szerfölött nehéz játszani; mert megköveteli, hogy az énekesek és a hangszeresek a torkukkal és a hangszerükkel képesek legyenek ugyanarra, amit ő a klavíron eljátszik. Ez azonban lehetetlen. Minden manírt, minden apró díszítést, mindent, amit [játék] modoron értünk, külön hangjegyekkel fejez ki, és ez nemcsak megfosztja a darabjait a harmónia szépségétől, de a dallamot is kivehetetlenné teszi az elejétől a végéig.⁴⁷

Scheibe számára Bach zenéje két szempontból bizonyult problematikusnak. Egyfelől esztétikailag, amennyiben „dagályos és kusza”, vagyis nem felelt meg az 1730-as évektől teret hódító, úgynevezett gálans stílus egyszerűség- és természetességességének, ami a zene technikai szintjén – némi leegyszerűsítéssel – azt jelenti, hogy a dallam nem különíthető el világosan a kísérettől. Másfelől Scheibe számára Bach zenéje játéktechnikai szempontból problematikus, mivel az nincs tekintettel az előadóra: sem a képességeire, sem a szabadságára. 1738-ban a lipcsei egyetem retorikaprofesszora, Johann Abraham Birnbaum hosszú válaszban reagált Scheibe támadására, Bach nevében, bizonyíthatóan vele egyeztetve.⁴⁸ Az előadók improvizatív díszítőtechnikáját korlátozó bachi lejegyzési móddal kapcsolatban Birnbaum először más szerzők példájára hivatkozik, akik ugyancsak kiírják kottaikban a díszítményeket, s ezután kel e gyakorlat védelmére. Érvelése a következő: bár a díszítmények alkalmazása az előadókra van bízva, kevesen vannak közöttük, akik képesek ezekkel a megfelelő módon élni, s gyakori, hogy a túlzásba

46 Michael Maul: „Johann Adolph Scheibes Bach-Kritik. Hintergründe und Schauplätze einer musikalischen Kontroverse”. *Bach-Jahrbuch*, 96. (2010), 153–198.

47 „Dieser grosse Mann würde die Bewunderung ganzer Nationen seyn, wenn er mehr Annehmlichkeit hätte, und wenn er nicht seinen Stücken durch ein schwülstiges und verworrenes Wesen das Natürliche entzöge, und ihre Schönheit durch allzugrosse Kunst verdunkelte. Weil er nach seinen Fingern urtheilet, so sind seine Stücke überaus schwer zu spielen; denn er verlangt, die Sänger und Instrumentalisten sollen durch ihre Kehle und Instrumente eben das machen, was er auf dem Claviere spielen kann. Dieses aber ist unmöglich. Alle Manieren, alle kleine Auszierungen, und alles, was man unter der Methode zu spielen versteht, drücket er mit eigentlichen Noten aus, und das entzieht seinen Stücken nicht nur die Schönheit der Harmonie, sondern es machet auch den Gesang durchaus unvernehmlich.” – Hans-Joachim Schulze–Werner Neumann (szerk.): *Bach-Dokumente II. Fremdschriftliche und gedruckte Dokumente zur Lebensgeschichte Johann Sebastian Bachs 1685–1750*. Kassel: Bärenreiter, 1969, 286.

48 George J. Buelow: „In Defence of J. A. Scheibe against J. S. Bach”. *Proceedings of the Royal Musical Association*, 101. (1974–1975), 85–100.

vitt díszítés vagy éppen a megfelelő díszítés hiánya a zeneszerző hibájaként tűnik fel a hallgató számára. „Az Udvari Komponista úr is jogot formált arra – írja Birnbaum –, hogy a tévelygőket a helyes útra terelje a megfelelő és saját szándékainak megfelelő modor előírásával, s ekként gondoskodjon saját becsületének megőrzéséről.”⁴⁹

Hogy Birnbaum a „Vorschreibung” – vagyis: előírás – szót használja, annak fontos konzekvenciái lehetnek a bachi műfogalomra nézvést. Ezek szerint ugyanis Bach nem útmutatást kínál a játékosnak, nem a rögtönzés lehetőségeinek végtelen tárházából kínál fel egy lehetséges megoldást az adott darabra vonatkozólag, hanem megköti az előadó kezét: írásban rögzíti a játékmódot, megszilárdítja a művet. A muzikusok improvizatív képességeinek elégtelensége nem az 1730-as években tűnt fel először a 18. század folyamán. Corelli 1700-ban publikált Op. 5-ös hegedűszonátáinak lassú tételéhez már a század első évtizedében készültek burjánzó díszítményeket tartalmazó kéziratos vagy nyomtatott kották, amelyek Európa-szerte ismertté váltak.⁵⁰ Ezek azonban pusztán segédeszközként funkcionáltak a játékos számára: üzenetük nem az volt, hogy „így kell”, hanem hogy „így is lehet” játszani a darabot.

1720-ban megjelent billentyűs füzetének néhány lassú tételében Händel is aprólékosan lejegyezte az improvizatív ornamentikát, ám a díszítmények itt is csupán javaslatok az előadó számára. Az első kiadásban a tulajdonképpeni darabot, a kompozíciós munka eredményét jelentő hangokat rendes méretű kottafejekkel, a fakultatívnak tekinthető díszítéseket kisebb méretben szedték. Jól mutatja, hogy a zenemű fogalma milyen átalakuláson ment keresztül a következő évszázad során, hogy a Händel-Gesellschaft 1859-es összkiadáskötetében a HWV 449-es *d-moll* szvit Air tételének valamennyi hangjegyet ugyanakkora méretben nyomták (*5a-b* faksimile).

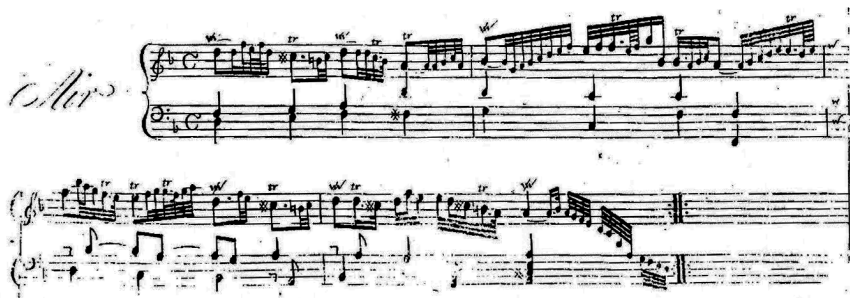
A sorozat szerkesztője, Friedrich Chrysander a *d-moll* szvitre a 19. századi paradigmának megfelelően műalkotásként tekintett, a zenemű pedig nem más, mint a zeneszerző által lejegyzett hangok összessége. Különös, hogy Bach nyomtatásban megjelent kottaiban és jó néhány részletgazdag kéziratában a díszítmények nem különböznek a kotta „főszövegétől”.⁵¹ Az *e-moll* partita 1731-es első kiadásában a Sarabande tétel strukturálisan fontos hangjai és a harminckettedmenetek között nincsen lejegyzésbeli különbség, ami mintha azt sugallná, hogy valamennyi hangjegy kötelező érvénnyel játszandó: a kotta nem más, mint a mű megtestesülése (*6. faksimile*).

Händel szemben Bach tehát ebben a tekintetben is a történelmi „cakkoknak” ahhoz a kanyarulatához tartozott, amely a 19. századi műfogalom irányába

49 „So ist der Herr Hof-Compositeur befugt, durch vorschreibung einer richtigen und seiner absieht gemäßen methode, die irrenden auf den rechten weg zu weisen, und dabey auf die erhaltung seiner eigenen ehre zu sorgen.” *Schulze-Neumann: Bach-Dokumente II*, 305.

50 Neal Zaslaw: „Ornaments for Corelli’s Violin Sonatas, op.5”. *Early Music*, 24. (1996)/1, 95–116.

51 A kéziratos Bach-darabok közül az úgynevezett *Angol szvitek* sorozatából az *a-moll* és *g-moll* sarabande-ban található a lejegyzett bachi díszítmények leghíresebb példái.



5a faksimile. G. F. Händel d-moll szvitjéből (HWV 449) az Air tétel kezdete az első kiadásból (Walsh, 1720)

Air.

5b faksimile. G. F. Händel d-moll szvitjéből (HWV 449) az Air tétel kezdete a régi Händel-összkiadásból (Chrysander, 1859)

69. Sarabande.

6. faksimile. J. S. Bach e-moll partitájának (BWV 830) első kiadásából (1731) a Sarabande kezdete

mutatott, s idekapcsolja egy további kérdésben elfoglalt álláspontja is. Miután a *Critischer Musicus* Bachot támadó cikkére Birnbaum válaszolt, Scheibe viszonyt adott közre, amelyre Birnbaum újabb, még hosszabb, több mint 100 oldalas szövegben reagált.⁵² Ezt Scheibe teljes terjedelmében leköszölte a *Critischer Musicus*-ban, de az utolsó szó jogát magának tartva fenn, a szöveget saját jegyzeteivel látta el. A vitában számos kérdés felmerült, egyebek mellett az értelem és az érzékek zenében játszott szerepe, amely Bach idején számos zeneelméleti és -esztétikai szövegben feltűnik. Az álláspontok közötti különbség jórészt generációs jellegű, s az idősebb nemzedék álláspontját a sorai kántorként működő zeneszerző és zeneíró, Wolfgang Caspar Printz fogalmazta meg plasztikusan 1696-ban, zenészregénye egyik szereplőjének szájába adva az alábbiakat:

Bár két bíránk van a zenében, a *ratio*, vagyis az ész, illetve az *auditum*, vagyis a hallás, szigorú szükségszerűség, hogy bár egyet kell értsenek, a *ration*nak kell felülkerekednie, és a fül nem kaphatja meg a szabadságot, amelyet magának követel, hogy egyedül ítélkezzen. Mert ha a hallás kerekednék felül, és megkapná a szabadságot, hogy egyedül ítéljen, akkor semmilyen biztos állítást nem tehetnénk a zenével kapcsolatban.⁵³

Közel ötven évvel később, 1743-ban Lorenz Mizler, *Musikalische Bibliothek* című, 1737-ben alapított folyóiratában hosszabb esszét közölt Constantin Bellermann erfurti rektortól, amelyben szóba került ész és hallás viszonya. Printzhez hasonlóan Bellermann is az ítélőszéki metaforát használja, s megemlíti, hogy a régi-ek két bírát tettek meg a zenében, az ész és a hallást, de zenéjük tanult jellege, illetve a szólamok bonyolult mozgása miatt az ész részesítették előnyben. „Napjaink zeneszerzői azonban – fejezi ki örömét Bellermann – a hallást ismét az őt megillető helyre tették a zenei bírászkodásban, és az észre nem az uralkodónő, hanem szolgálólány szerepét osztották a zene megítélésekor.”⁵⁴

A vitához hozzászólt Mizler is, aki a korszak egyik legjelentősebb zeneelmélet-írójának számított, a lipcsei egyetemen Johann Christoph Gottschednél és Christian Wolffnál tanult filozófiát és matematikát, később alma materében tanított, s a törtelem első egyetemi zenetörténet-előadásai fűződnek a nevéhez. Személyesen

52 Johann Adam Birnbaum: *Unpartheyische Anmerkungen über eine bedenkliche stelle in dem Sechsten stück des Critischen Musicus*. Leipzig: szerzői kiadás, 1738; Johann Adolf Scheibe (hrsg.): Johann Abraham Birnbaum: *Vertheidigung seiner unpartheyischen Anmerkungen über eine bedenkliche Stelle in dem sechsten Stücke des critischen Musikus*. 1739.

53 „Wir haben zwar in der Music zween Richter, Rationem, die Vernunft und Auditum, das Gehöre, jedoch dergestalt, daß beyde mit einander übereintreffen und doch Ratio die Ober-Hand behalte und dem Gehöre niemahls die Freyheit gönne allein zu judiciren, es erfordere es dann eine unumgängliche Nothwendigkeit. Denn wenn das Gehör die Ober-Hand und die Freyheit allein zu judiciren haben solte, so würde man in Musicis gantz nichts Gewisses schliessen können.” – Wolfgang Caspar Printz: *Phrynidis Mitilenæi Oder des Satyrischen Componisten Dritter Theil*. Leipzig: Johann Christoph Zimmermann, 1696, 84.

54 „Die heutigen Componisten aber haben dem Gehöre wieder den gehörigen Platz des Richteramts bey der Musik angewiesen, und die Vernunft nicht als eine Herrscherinn, sondern als eine Dienerinn bey Beurtheilung einer Musik zugelassen.” – Constantin Bellermann: „Einladungsschrift von dem musikalischen Musenberg”. *Musikalische Bibliothek*, VI. 3. (1747), 563.

ismerte Bachot, akit „jó barátjának és pártfogójának” mondhatott,⁵⁵ és neki ajánlotta 1734-ben megvédett doktori disszertációját (*Quod musica ars sit pars eruditio- nis philosophicae*). 1738-ban alapította egyesületét, a *Societät der Musikalischen Wis- senschaftent*, amelynek 1747-ben Bach is tagja lett. Jóllehet Mizler a koránál fogva a Bach-fiúk és Scheibe generációjához tartozott, gondolkodását tekintve inkább volt a „régiek” közül való. Bellermann fenti gondolatához hosszabb lábjegyzetet fű- zött, s printzi szellemben intézett ellene támadást.

Mivel mindenkinek más a hallása, érvel Mizler, az érzékeinkre nem építhetünk: a törökök barbár zenéje például, amely számunkra elviselhetetlen, az ő fülüknek nyilvánvalóan szép. „Ahogy minden tudományban és művészetben, úgy a zené- ben is az észnek kell felülkerekednie, s miként a jó ízlésnek más dolgokban is, a jó zenei ízlésnek is elsősorban az észen kell alapulnia.”⁵⁶ Mizler persze elképzelhető- nek tartja, hogy a régiek eltúlozták az ész szerepét, ám ahelyett hogy az újak kija- vították volna ezt a vélekedést, átestek a ló túloldalára.

Azok a zeneszerzők, akik a hallást választják vezérfonalként a zenében, az észet pedig szolgálóvá alacsonyítják, igen rosszat cselekszenek, felborítják a természetet, amennyi- ben az úrnőt szolgálóvá, a szolgálót úrnővé teszik, minden bizonyosságot érvényteleníte- nek, s a zenét olyan játékká változtatják, amely lényegében az egyik külső érzékünkön alapul.⁵⁷

A nemzedékek szembenállása nyilvánvaló a Scheibe–Birnbbaum vitában. Scheibe az új érzésesztétika talaján állva kritizálja Bachot, és támadja Birnbbaumot, hiszen amíg Bach számára a zene elsősorban az intellektust hozza mozgásba (akár vala- mely racionalizált érzelmet, vagyis meghatározott affektust fejez ki, akár absztrakt hangzó konstrukcióról van szó), addig Scheibe generációja számára a zene elsősor- ban a személyes érzés kifejezésére szolgál. Jean-Jacques Rousseau, a század középső harmadában kialakuló új esztétika egyik meghatározó alakja, 1768-as zenei szótárá- ban az érzéki élmény elsőbbségét hirdetve a mottónkul is választott tételt fogalmaz- za meg: „a zenét azért csinálják, hogy hallgassuk”. Scheibe álláspontja látszólag nem ennyire szélsőséges. „Egy zenedarabnak – írja – nemcsak azért kell szépnek lennie, hogy a fület bizsergesse, hanem azért is, hogy az értelem tetszését elnyerje.”⁵⁸

55 „...guten Freunde und Gönner...” – Lorenz Mizler: „Der Critische Musicus”. *Musikalische Bibliothek*, I. 4. (1738), 61. Mizlerről lásd: Rainer Bayreuther: „Mizler (von Kolof)”. Ludwig Finscher (szerk.): *Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil Vol. 12*. Kassel: Bärenreiter, 2004, 280–283.

56 „...wie in allen Wissenschaften u. Künsten, so auch in der Musik die Vernunft die Oberhand haben, u. wie ieder gute Geschmack in andern Dingen, so auch der gute musikalische Geschmack sich hauptsächlich auf die Vernunft gründen müsse.” – Mizler jegyzete: Bellermann: *Einladungsschrift*, 565.

57 „Die Componisten also, die das Gehör zur Richtschnur u. die Vernunft nur als eine Dienerinn in der Musik setzen wollen, thun sehr übel, verkehren die Natur, indem sie die Frau zur Magd, u. die Magd zur Frau machen, alle Gewißheit aufheben, u. die Musik zu einem Spiele, so sich hauptsächlich auf einen äusserlichen Sinn gründet, machen.” Mizler jegyzete: uott, 566.

58 „Ein musikalisches Stück muß nicht nur schön seyn, weil es das Ohr kitzelt, sondern auch, und zwar vornehmlich, weil es dem Verstande gefällt.” – Johann Adolf Scheibe: *Der critische Musicus*. Hamburg: Rudolph Beneke, 1737. június 25., 65.

Ebben Birnbaum sem vitatkozik velem. Nézeteltérésük abban áll, hogy másként látják, vajon az ész vagy a fül játszik-e fontosabb szerepet a zenében. Birnbaum megismétli egyik korábbi érvét, mely szerint a zene nem azért van, „hogy csak a jámbor füleknek tetszen, vagyis a vak műkedvelőknek, akik az együgyű dalocskákat szeretik, amelyekben a tercek és a szextek egymás sarkára hágnak”.⁵⁹ Bach zenéjének szépsége éppen nem érzéki vonzerejében áll, mondja Birnbaum, hanem a ritka zenei ötletekben, a szólamok jól elrendezett, szabályos kidolgozásában, az erőteljes kifejezésben. Scheibe erre a következő megjegyzéssel reagál:

[Vitapartnerem azt mondja:] Mivel valójában nem minden zene szép, amely a fülnek tetszik, ebből az következik, hogy az a zene is lehet szép, amely a fülnek nem tetszik. Micsoda ízetlen végkövetkeztetés ez az általam mondottakból! A véleményem itt is és válasszomban is a következő: a zenének elsősorban a fül számára kell tetszetősnek lennie; szépségének ez az első ismertetőjegye.⁶⁰

Az előadókkal szemben rendkívüli követelményeket támasztó Bach szócsöveként azonban Birnbaum nem érthet egyet Scheibével, hiszen az előadások szinte mindig tökéletlenek. „Egy darab kompozícióját mindenekelőtt nem az alapján ítéljük meg, ahogyan az előadásban találkozunk vele – érvel Birnbaum. – S ha az efféle ítéletre, amely valóban félrevezető lehet, nem építhetünk, nem látom más módját az ítéletalkotásnak, mint hogy a munkát úgy kell szemügyre vennünk, ahogyan írva van.”⁶¹

Hogy Bach számára a zene nem elsősorban érzéki jelenség volt, azt jól mutatja, hogy amikor 1729-ben átvette Lipcse világi zenei együttesének, a *Collegium Musicum*nak az irányítását, egy olyan *dramma per musicat* mutatott be elsőként a Zimmermann kávéház különtermében, amely – némi leegyszerűsítéssel – a fül kigúnyolásáról szólt. Az *Apolló és Pán párviadala* címet viselő BWV 201-es világi kantáta szövegírója, a Bach *Máté-* és *Márk-passiójának* szövegét is jegyző Picander Ovidius *Átváltozásokjának* 9. könyvéből vette a szüzsét.⁶²

Apolló és Pán dalnokversenyre kelnek egymással, és a buta Midasz királynak Pán furulyajátéka sokkal jobban tetszik, mint ahogyan Apolló lantozik, ezért Apolló számarfület varázsol a fejére. A darabban Apolló képviseli Bachot, versenydala pazarul kidolgozott, nagyszabású ária, Pán ezzel szemben egy rusztikus áriát énekel

59 „...daß sie nur zärtlichen Ohren allein gefallen solle, das ist, den blinden Liebhabern solcher einfältigen Liederchen, in denen die Terze uns Sexte hinten und vorne Trumpf sind.” – Scheibe: *Vertheidigung*, 1003.

60 „Weil nicht eine jede Musik, die dem Gehöre gefällt, auch wirklich schön ist; so folget auch, daß eine Musik schön seyn kann, ohne dem Gehöre zu gefallen. Wie fließt ein so abgeschmackter Schluß aus meinen angeführten Worten? Meine Meynung is sowohl allhier, als auch in der Beantwortung, diese: Eine Musik müsse allerdings dem Gehöre gefallen; dieses wäre das erste Merkmaal ihrer Schönheit.” – Scheibe megjegyzése Birnbaum viszonzválaszához: uott, 1002.

61 „Allein urtheilt man von der Composition eines Stücks nicht am ersten und meisten nach dem, wie man es bey der Aufführung befindet. Soll aber dieses Urtheil, welches allerdings betrieglich seyn kann, nicht in Betrachtung gezogen werden: so sehe ich keinen andern Weg davon ein Urtheil zu fällen, als man muß die Arbeit, wie sie in Noten gesetzt ist, ansehen.” – Schulze–Neumann: *Bach-Dokumente II*, 355.

62 Alfred Dürr: *Johann Sebastian Bach kantátái*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 732–737.

a következő szöveggel: „Tánra és szökellésre reszket a szívem. / Ha a zene túl nehézkos / És a száj kötöttségek alatt énekel, / Nem kelt tréfát.”⁶³ Az általános közvélekedéssel szemben, miszerint Apolló nyeri a dalnokversenyt, Midasz király Pánt tekinti győztesnek: „Pán a mester, ő nyerjen! – éneklí egy *da capo* áriában – Apolló vesztett, / Mert mindkét fülem szerint / Páratlanul szépen énekel Pán!” Bach nem hagy kétséget afelől, hogy Midasz ítélete, amelyet az érzéki benyomásra, vagyis fülére hagyatkozva hozott meg, milyen értéket képvisel. Az ária közép részében Midasz egy hosszan kitartott hangra éneklí az „Ohr”, vagyis fül szót, s eközben a hegedűszólamban egy „jázó”, számárhangot imitáló motívum ismétlődik. Bach egy ironikus gesztussal úgy illeszti a számárfülmotívumot az énekszólámhoz, hogy azok kettős ellenpontra alkalmasak legyenek egymással. A „számárfül”, mindjárt az első megszólalását követően a basszusba kerül (*1. kotta*).

1. kotta. Der Streit zwischen Phoebus und Pan (BWV 201), Midasz áriája, 108–119. ütem

Különös gesztus egy zeneszerző részéről a fül pellengérré állítása, jól mutatja azonban, hogy Bach számára a zene elsősorban nem akusztikai, hanem metafizikai jelenség volt. Nem véletlen, hogy az Elias Gottlob Hausmann által készített híres portrén, amelyet Christoph Wolff Bach önképének legerőteljesebb megnyilvánulásaként értelmez,⁶⁴ egy hatszözlámú hármas tükörkánon aprócska kottáját tartja

63 „Pan ist Meister, lasst ihn gehn! / Phoebus hat das Spiel verloren, / Denn nach meinen beiden Ohren / Singt er unvergleichlich schön.” Bach az ária zenei anyagát – más szöveggel – beemelte az 1742-ben írott, BWV 212-es, úgynevezett *Parasztkantátá*ba.

64 Wolff: *Johann Sebastian Bach*, 447–448.

maga elé. Egy olyan darabot, amely a Scheibe által több ízben is hevesen ostorozott *Augenmusik* kategóriájába tartozik. És bár a szemnek szóló darabok körébe a korabeli gondolkozás elsősorban az obskúrus polifónia okkult tudománya által életre hívott, Bach által igen kedvelt rejtvénykánonokat és tükörfúgákat sorolta,⁶⁵ a zenei forma kérdése, vagyis egy nagyobb szabású zenei tétel egyes részeinek elrendezése legalább annyira igényelte a Birnbaum által oly fontosnak tartott írásbeli formát, mint a Scheibe által lekicsinyített ész működésbe hozását. Korabeli elméleti írásokban a zenei forma fogalma csak érintőlegesen merül fel, ez azonban nem jelenti azt, hogy a zeneszerzők számára bizonyos esetekben ne lett volna meghatározó jelentőségű a zenei gondolatok elrendezésének kérdése. Számos korabeli darab esetében kimutatható, hogy az egyes részek egymásra következője mögött nem rejlik semmiféle kompozíciós szándék – a zenei anyag elrendezését a dűrmoll tonalitás logikája működteti –, más darabok esetében azonban éppen azt fedezhetjük fel, hogy a zenei gondolatok előzetesen végiggondolt szigorú elv szerint rendeződnek el.

És az utóbbi esetben, vagyis amikor a zenei forma kompozíciós elvként jelentkezik, nyugodtan beszélhetünk modern értelemben vett zeneművekről, hiszen éppen a forma fogalma az, amely a megszilárdult műalkotás egységéért kezkesedik. „A forma zártsága korrelációban van a mű autonómiájával” – írja Carl Dahlhaus az 1700 körüli hangszeres műfajok kapcsán,⁶⁶ a zenei forma elméletének történetét áttekintő tanulmányában Scott Burnham pedig a következőképpen fogalmaz:

Az öncélú formai elemzés iránti elragadtatás ugyan nagyrészt 20. századi jelenség, a forma kiemelése azonban középponti téma a zeneelméleti írásokban attól fogva, hogy a „műfogalom” (amely 1800 tájékán szilárdult meg) döntő mértékben ráirányította az elméleti figyelmet a zeneművekre, s ekként az átfogó forma kérdésére.⁶⁷

Számos Bach-darabban a forma nem pusztán egymásra következő zenei események esetleges konglomerátuma, hanem a zeneszerzői szándék révén létrejött szigorúan felépített szerkezet. Ha pedig a forma kezkesedik a műért, akkor bizonyos esetekben Bachnak igenis szándékában állt, hogy zeneműveket komponáljon.

65 A tudós polifónia és az okkult tudományok 17–18. századi kapcsolatáról lásd David Yearsley tanulmányát: „Alchemy and Counterpoint in an Age of Reason”. *Journal of the American Musicological Society*, 51. (1998)/2, 201–243., illetve könyvét: *Bach and the Meanings of Counterpoint*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.

66 Carl Dahlhaus: *Az abszolút zene eszméje*. Ford. Zoltai Dénes, Budapest: Typotex, 2004, 116.

67 Whereas a fascination with formal analysis undertaken purely for its own sake is mostly a twentieth-century phenomenon, the emphasis on form has been a central preoccupation of music-theoretical writings ever since the „work concept” (consolidated around 1800) decisively shifted theoretical focus to whole works of music and thus to overall form.” – Scott Burnham: „Form”. In: Thomas Christensen (ed.): *The Cambridge History of Western Music Theory*, Cambridge: Cambridge University Press, 2002, 880.

ABSTRACT

GERGELY FAZEKAS

J. S. BACH AND THE CONCEPT OF “WORK OF ART”

As a point of departure the article takes one of the provocative thesis-sentences of Lydia Goehr’s highly controversial book (*The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, 1992) according to which it was not Bach’s intention to compose musical works of art. The question is approached from different angles (Bach-reception around 1800 and the 16–17th century German *musica poetica* tradition), contemporary linguistic usage is investigated, as well as the formulations on the covers of Bach’s scores, and the aesthetic debate that took place in the middle third of the 18th century, one of whose important issues was the relations between the intellect and the senses. It is argued that in the case of a musical work of art, it is impossible to describe the thinking of the period, or even of a single composer, with a single theory of general validity. This is because while it is true that at that time the overwhelming majority of musical works came about not as autonomous works of art but in connection with an occasion, function or activity, nevertheless in some cases Bach created works of art in the modern sense of the term.

Gergely Fazekas (1977) is a musicologist and music critic. He studied literature and philosophy at Eötvös Loránd University, musicology at the Ferenc Liszt Academy of Music in Budapest and at the Conservatoire Nationale Supérieur de Musique. Since 2006 he has been lecturing at the Liszt Academy on 17–18th century music history and New Musicology. His PhD thesis finished in October 2012 is entitled “J. S. Bach and two cultures of musical form”.

Szegedy-Maszák Mihály

IRODALOM A ZENÉBEN: LISZT FERENC*

Nem vagyok zenész, csak zenekedvelő, ezért legföljebb azt mérlegelhetem, miféle szerepet játszhat egy szöveg a zenében. Ez a kérdéskör könnyen kapcsolatba hozható Liszt és Wagner összehasonlításával, de csak érinthetem ezt a zenei szakértelmet igénylő tárgyat. Közismert, hogy Liszt merészen kísérletezett összhangzatani (harmóniai) vonatkozásban, noha a tudósok egy része némi óvatosságra int ennek túlzott értékelésében. A kései zongoraművekről készített egyik elemzés szerzője például a következő megjegyzést teszi a *Hangnem nélküli bagatell*ként ismert *Negyedik Mephisto-keringőről*: „Kétséges, vajon sikerül-e a darabnak az alcímében meghirdetett módon elkerülnie az alaphangnemi (tonális) központ vonzóerejét”.¹ Wagner nyilvánvalóan merített ösztönzést Liszt harmóniai újításaiból, ám e hatást aligha lehet függetleníteni a fiatalabb zeneszerző érett műveinek fölépítésbeli sajátosságaitól, „rendkívüli szerkesztő tehetségétől”, „a harmóniát irányító és polarizáló ellenponttól”, a hangszerelés szerepkörétől, a hangszínek elosztásától. Ahogyan Boulez írja, „minden hatás csakis akkor jótékony, ha valaki túlemelkedik rajta”.² A *Wagner sírjára (Am Grabe Richard Wagners)* elejére írt szavak tanúsítják, hogy maga Liszt is pontosan érzekelte, miként haladta meg Wagner ezt a hatást: „Egy alkalommal Wagner arra emlékeztetett, hogy a Parsifal-motívum 'Excelsior' (Einleitung zu den Glocken von Straßburg) című korábban írt alkotással rokon. Hadd maradjon ez emlék. A nagyságot és fennköltséget a művészetben ő tette teljessé.” Az itt következő gondolatmenet szempontjából elég annyit megjegyezni, hogy mivel Wagner költő is volt, magától értetődően nem úgy közelített az irodalomhoz, mint apósa. Ez még akkor is igaz, ha „távolság (déalage) választotta el meglehetősen állóképszerű irodalmi ízlését szüntelenül mozgó zenei elképzeléseitől (réflexion)”.³

Hogyan válogatott Liszt a költői alkotásokból? Az irodalomtörténész kétféle választ adhat e kérdésre. Egyfelől a zeneszerző magáévá tette Goethének a világ-irodalomra vonatkozó elképzelését, és nemzetközi kánon remekműveire igyeke-

* A „Liszt és a társművészetek” címmel rendezett nemzetközi konferencián, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. november 18-án elhangzott előadás írott változata.

1 James M. Baker: „Liszt's late piano works: a survey”. In: Kenneth Hamilton (ed.): *The Cambridge Companion to Liszt*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 86–119.

2 Pierre Boulez: *Regards sur autrui (Points de repère, tome II)*. Textes réunis et présentés par Jean-Jacques Nattier et Sophie Galaise. Paris: Christian Bourgois, 2005.

3 Uott, 185–186., 170.

zett támaszkodni, másrészt viszont bajosan tagadható, hogy az általa megzenésített szövegek egy része nem a jelenkori fül számára készült.

Tasso című alkotásának francia átköltéséről elmélkedvén 1827-ben Goethe kifejezést adott a meggyőződésének, hogy „általános világirodalom fog kialakulni”.⁴ Ugyanebben az évben, január 31-én kelt Eckermann egyik följegyzése, mely azt igazolja, hogy a költő a jövőt tekintette a világirodalom korszakának: „A nemzeti irodalom manapság nem sokat mond, a világirodalom korszaka van soron [ist an der Zeit], és mindenkinek azon kell munkálkodnia, hogy siettesse e korszak eljövételét.”⁵ Mivel Liszt három férfikart írt Goethe szövegére (*Studentenlied aus Faust*, 1841; *Über allen Gipfeln*, első változat 1842 és *Soldatenlied aus Faust*, 1845), egy vegyeskört (*Chor der Engel aus Faust* 1849) és hat dalt (*Mignons Lied aus Wilhelm Meister* három változatban, 1842, 1856, 1860; *Es war ein König in Thule aus Faust*, két változat, 1842, 1856; *Der du von dem Himmel bist*, négy változat, 1842, 1856 k., 1860 k. és majdnem az utolsó napokban; *Freudvoll und Leidvoll aus Egmont*, első változat 1844 k., átdolgozva 1860 k., második változat 1848; *Wer nie sein Brot mit Tränen ass aus Wilhelm Meister*, első változat 1845 k., második 1860 k.; *Über allen Gipfeln*, első változat 1848 k., második 1859 k.), a *Faust-szimfóniát* pedig a költő leghíresebb tragédiájának második részéből vett nyolc sorral zárta, talán majdnem kicsit túlzás azt állítani, hogy „Goethét nem szerette”.⁶ Lehetséges, hogy feszélyezte a költő városbeli kultusza, de a Weimarer Klassik örökösének tekintette magát – ahogyan azt Detlef Altenburg meggyőzően bizonyította.⁷ Négy kézre írt zongoraművei között van egy *Festmarsch zur Goethejubiläumsfeier*, és több kijelentése arra enged következtetni, hogy lényegében megkérdőjelezhetetlennek tartotta Goethe tekintélyét. Amikor 1859-ben Bülow elkeseredett a Schiller költeménye által ösztönzött *Die Ideale* című szimfonikus költemény kedvezőtlen fogadtatása miatt, Liszt a *Faust* szerzőjének tulajdonított szavakkal zárta vejehez írt levelét: „A kutyaugatás legfeljebb azt bizonyítja, hogy mi lovagolunk” („Dass die Hunde bellen, beweist nur, dass wir reiten”).⁸ 1847-ben arra kérte Karl Hugo Bernsteint, hogy találja meg neki Goethének egy olyan költeményét, amelyet ő csak a francia fordításban tartott az emlékezetében, és nem talált az általa birtokolt kiadásban.⁹ Leveleiben lépten-nyomon idézett Goethétől.¹⁰ „Dante Commediája és Goethe Faustja különböző utakon ugyanarra a mennyei magaslatra vezetnek” – mondta egyszer August Stradalnak.¹¹

4 Johann Wolfgang von Goethe: *Sämtliche Werke*. Jubiläums-Ausgabe, hrsg. von Eduard von der Hellen. Stuttgart: Cotta, 1902–12, Bd. 38., 97.

5 Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Hrsg. von Heinz Schlaffer. München–Wien: Carl Hanser, 1986, 207.

6 Hamburger Klára: *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi Kiadó, 2010, 190.

7 Detlef Altenburg (hrsg.): *Liszt und die Weimarer Klassik*. Laaber: Laaber, 1997, 9–32.

8 Liszt Ferenc: *Válogatott levelei. Ifjúság – virtuóz évek – Weimar (1824–1861)*. Válog., ford. és jegyz. Eckhardt Mária. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 213.

9 Uó: *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886*. Gesammelt und herausgegeben von Margit Prahács. Kassel–Budapest: Bärenreiter–Akadémiai Kiadó, 1966, 61.

10 Uó: *Válogatott levelei*, 189., 232.

11 Szabolcsi Bence: *Liszt Ferenc estéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1956, 10.

1837-ben Marie d'Agoult-val „felváltva Dantét, Shakespeare-t, Goethét és Tassót” olvasta.¹² Minden bizonnyal a német költőnek a világirodalom eljövételére vonatkozó jóslata ösztönözte arra, hogy különböző nyelveken írt költészetet olvasson. Talán a különböző művészeteknek Goethe életművében gyakori egymásra vonatkoztatása miatt is fordult szívesen képeket kísérő szövegekhez, például azokhoz a négysorosokhoz, amelyek Holbein *Haláltánc* néven ismert fametszeteihez készültek.

A jelenkor úgy vélheti, hogy a romantikusok kicsit merészen, sőt olykor szinte elhamarkodva vontak párhuzamot a különböző művészeti ágak között. „Mindennap jobban átjár az érzés és a gondolat, hogy a lángelme alkotásait rejtett kapcsolatot fűzi egymáshoz. [...] Dante Orcagnában és Michelangelóban találta meg festői kifejezését, s talán egy napon a jövő Beethovenjében leli majd meg zenei kifejezését.” Ez a Berlioznak írt levélben megfogalmazott és a *Gazette musicale* 1839. október 24-én megjelent számában közölt állítás azt sejteti, hogy a zeneszerző nagy jelentőséget tulajdonított „a megfeleléseknek saját művei és az őket ösztönző alkotások között”.¹³

Régóta ismeretes, hogy rossz irodalom is ösztönözhet elsőrendű zenét és megfordítva. Irodalmárként nem tudom elfogadni a föltevést, amely szerint „az értéktelen költeményeknek megzenésítése végeredményben értéktelen, míg a szép költeményeké szép”.¹⁴ Elim Metscheresky *Bist du!* című verszetetének irodalmi értéke elhanyagolható, ám a második megzenésítése a bővített hármashangzat használata miatt figyelmet érdemelhet.¹⁵ Más zeneszerzőknél is akad ilyen ellentmondás. A *Winterreise* szövege nem fogható a zenéjéhez, ahogyan Thomas dalműve sem egyenrangú Shakespeare *Hamlet* című színművével. Kevés zeneszerzőnek volt kifogástalan az irodalmi ízlése. Kodály a magyar versnek értő olvasója volt, Britten és Elliott Carter legtöbb szövege jelentős irodalmi alkotás, és Boulez szakértő módon értelmezte Mallarmé, Henri Michaux vagy René Char meglehetősen bonyolult költeményeit. Hiba volna lebecsülni egymástól annyira eltérő művészetek összehasonlító megközelítésének az akadályait, mint a zene és az irodalom vagy a képzőművészet. Olykor középszerű versből lett nagy zene, és másodrangú festmény ösztönzött kiváló muzsikát. Eduard Jakob Steinle (1810–1886) *Paulai Szent Ferenc* képét ma főként Liszt *Második legendájának* ihletőjeként tartjuk számon. Ugyanez mondható Kaulbach (ma már csak egykor készült fényképekről ismert) *Hunok csatája* című alkotásáról. Ez utóbbi azt a történeti festészetet képviselte, amelyet Liszt egyik kedvelt szerzője, Senancour mélyen elítélt. Kevés jelentős zeneszerző talált rá kezdeményező erejű kortársaira a társművészetekben. Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy Steinle szóban forgó képét Liszt azért is becslül-

12 Alan Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music*. London: Barrie & Jenkins, 1970, 5.

13 Laurence Le Diagon-Jacquín: *La musique de Liszt et les arts visuels. Essai d'analyse comparée d'après Panofsky illustrée d'exemples, Sposalizio, Totentanz, Von der Wiege bis zum Grabe*. Paris: Hermann, 2009, 27., 29.

14 Martin Cooper: „Liszt as Song Writer”, *Music & Letters*, 1938, 173., 171-181.

15 Ben Arnold: „Songs and Melodramas”. In: uő (ed.): *The Liszt Companion*. Westport, CT-London: Greenwood Press, 409.

hette, mert Paulai Szent Ferenc volt a védőszentje. Hasonlóan egyéni (szubjektív) elfogultság készíthette némely költemény megzenésítésére. A melodramák („recitations”) egyikét, *Aholt költő szerelmét* már néhány nappal az 1874. március 16-án tartott bemutató után kigúnyolták.¹⁶ A zeneszerzőt valószínűleg csak a regényíróhoz fűződő barátsága indíthatta Jókai igénytelen, érzelgős versezetének megzenésítésére.

A jelenkori távlatból nézve Liszt költői válogatása egyenetlennek mondható. Érdemes hangsúlyozni e mondat első szavaival kifejezett megszorítást. Rückert még Mahler s a fiatal Alban Berg számára is érdemes költőnek számított. A Liszt által megzenésített versek egy része az irodalom későbbi alakulása folytán veszítette el kifejezőerejét. Ne feledjük, hogy az irodalmi kánonok éppúgy változnak, mint a zenei repertoárok. Nagyon is elképzelhető, hogy Liszt meg tudta különböztetni a remekműveket a kevésbé jelentős alkotásoktól, hiszen Canova egyik szobrát „förtelmesen középszerűnek” („détestablement médiocre”), Thorwaldsennek a Szent Péter templomba készült pápai emlékművét „hidegnek és meglehetősen fellengzősnek” („guindé”) találta Michelangelo alkotásaihoz képest.¹⁷ Ahogyan egy amerikai tudós megjegyezte, „Liszt olykor a legnagyobb német költőkhöz, Goethehez és Schillerhez, máskor viszont olyan kevésbé ismert szerzőkhöz folyamodik, mint Georg Herwegh (1817–1875), sőt harmadrangú versek földhözragadt szerzőihez.”¹⁸ Talán nem minden zenetörténész gondol arra, hogy olyan versfaragókkal ellentétben, mint Ludwig Rellstab (1799–1860), Josef Müller (1802–1872) vagy Charlotte von Hagn (1809–1891), a Liszt által megzenésített kortárs szövegek szerzőinek többségét – olyanokat, mint August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798–1874), Ferdinand Freiligrath (1810–1876), Friedrich Martin Bodenstedt (1813–1892), Emanuel Geibel (1815–1884) vagy Oskar von Redwitz (1823–1891) – kis mesterként ma is számon tartja az irodalomtörténet. Hebbel mellett az ő költeményeik is szerepelnek abban a tízkötetes német lírai gyűjteményben, mely a huszadik század második felében széles körű megbecsülésnek örvendett.¹⁹ Herweghnek egyik szövegét Liszt férfikarban használta föl. A talán 1845 körül írt *Der Gang um Mitternacht* (*Az éji menet*) inkább politikai, mintsem irodalmi jelentőségű. Fontosabb az *Ich möchte hingehn* kezdetű költemény. Némely szakvélemény szerint Liszt a *Tristan*-ból vett idézetet iktatott e dal második változatába, a „Du wirst nicht stille wie der Stern versinken” szavakat követően.²⁰ Akár így van, akár nem, annyi bizonyos, hogy ez a költemény nem mondható silánynak. Herwegh politikai versei elavultak, de némely művében érzékelhető Schopenhauer és Hölderlin ösztönzése.

Bürger, Uhland és Rückert verseit más füllel hallgatták a tizenkilencedik században, nem szólva Béranger műveiről. Kicsit óvatosabban majdnem ugyanazt

16 Ifj. Somssich Andor: *Liszt Ferenc élete*. Budapest: Magyar Irodalmi Társaság, 1925, 372.

17 Le Diagon-Jacquin: i. m. 80.

18 Kirstin Wendland: „Secular Choral Works”. In: Arnold (ed.): i. m. 370.

19 Ralph-Rainer Wuthenow (hrsg.): *Gedichte 1830–1900*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1970.

20 Alexander Rehding: „Liszt und die Suche nach dem 'Tristan'-Akkord”. *Acta Musicologica*, LXXII/2. (2000), 169–188.

mondanám Lamartine költeményeiről. Az 1963-ban megjelent Pléiade-kiadásban a szerkesztő elismerte, hogy e szerző verseit „kevesen olvassák, és már senki nem szereti”, majd így írt a költő 1820-ban megjelent verseskötetéről: „Ne firtassuk az *Elmélkedések (Méditations)* rendkívüli sikerének okát: az olvasók kinyitottak egy könyvet, amelynek szerzője egyetlen nyelvi vagy retorikai megszokást sem zavart meg.”²¹ Amidőn elismerjük, hogy a *Les préludes* címmel ismert szimfonikus költeménynek „látszólag Lamartine költeménye szolgált mintául”,²² nem szabad felednünk, hogy e zenemű Bülow által fogalmazott programmal, az 1823-ban kiadott *Nouvelles Méditations* tizenhatodik darabjának prózában írt parafrázisával jelent meg. Lamartine *Les préludes* című költeménye különböző hosszúságú és verselésű fozslányok laza egymásutánja. Több utalást tartalmaz a zenére, kezdve az első résznek a következő szavaival:

[...] Ô lyre! ô mon génie!
Musique intérieure, ineffable harmonie,
Harpes, que j’entendais résonner dans les airs
Comme un écho lointain des célestes concerts,

Bülow programleírása összehasonlíthatatlanul rövidebb a francia költemény-nél. Lamartine szövegével ellentétben nagyon egyértelműen megszerkesztett. El-lentmondást is föl lehet fedezni a francia költemény és Bülow szövege között. Ri-chard Taruskin találóan jegyezte meg, hogy „a programban indító okként megne-vezett Kérdésnek nyoma sincs Lamartine költeményében”.²³ Liszt valószínűleg nem érzékelte, hogy Lamartine dikciója, retorikus mondatszerkesztése és halott metaforái a tizenyolcadik század örökségét képviselik, mely korszak a francia kul-túrában nem éppen a líra kiválóságáról ismeretes.

Még óvatosabban az a föltevés is megkockáztatható, hogy a huszadik század-ban Hugo megbecsültsége is hanyatlott. „Hugo élénk és mozgalmas (grouillant) pillanat a tizenkilencedik századi kultúra színpén, de ennek a századnak költői tudatában nem számít határozott előrelépésnek” – nyilatkozta a huszadik század egyik kiváló költője 1952-ben. René Char kegyetlen minősítése Hugo retorikájáról korántsem példátlan; széles körű fönntartást árul el az olyan moralizálással szem-ben, amelynek a társadalmi haladásba vetett korlátlan bizalom a kiváltó oka. „Ko-runkban ő a legkevésbé nélkülözhetetlen költő [...]. Témái minden kornak és esz-mének megfelelnek, de senkit nem elégitenek ki” – állította egy irodalmár a közel-múltban.²⁴

Liszt irodalomfelfogásának fő erőssége a szinte példátlan nemzetköziségben rejlik. Ismeretes, hogy az olasz, francia, német és magyar zene elemeit egyaránt

21 [Alphonse de] Lamartine: *Œuvres poétiques*. Édition présentée, établie et annotée par Marius-François Guyard. Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1963, ix, xv.

22 Michael Saffle: „Orchestral Works”. In: Arnold (ed.): i. m. 235–279.

23 Richard Taruskin: *The Oxford History of Western Music*. Oxford–New York: Oxford University Press, 2005, vol. 3., 425.

24 Pierre Brunel: *Baudelaire antique et moderne*. Paris: Presses de l’Université Paris–Sorbonne, 2007, 112.

hasznosította. Egyik életrajzírója szerint „valójában sosem volt állandó lakhelye, [...] Berlioz kifejezésével élve, mindig 'fáradhatatlan kóborló'-ként élt”.²⁵ A zene-történészek általában úgy vélik, hogy franciául tudott legjobban. 1839. december 29-én és a következő év január 9. napján a pesti Nemzeti Kaszinóban ezen a nyelven fordult magyar híveihez,²⁶ és január 4-én a Pesti Magyar Színházban is francia nyelven tartott beszédet.²⁷ Wagner is említi, hogy első találkozásukkor, 1840-ben franciául hallotta Lisztet beszélni.²⁸ Fiatalkorában Liszt – hihetőleg jórészt Marie d'Agoult-nak köszönhetően – több francia romantikussal is megismerkedett. Senancourt-ral, Sainte-Beuve-vel, Lamartine-nal, Hugóval és másokkal is találkozott. Ennek fényében kissé meglepő, hogy Barabás Miklósnak – aki 1846-ban arcképét festette meg – németül írt, noha tudnia kellett, hogy e festő szívesebben használta a franciát, mely feleségének, Susanne Bois de Chesne-nek anyanyelve volt.

Annyi bizonyosra vehető, hogy a zeneszerző főként franciául és németül olvasott. Dalai közül mintegy százhatvannyolc német szövegre készült – nem számítva öt melodrámat –, és csak tizenkettő franciára. Némely hiányosság egyes alkotásaiban arra enged következtetni, hogy a többi nyelven kevésbé tudott. A Petrarca „I vidi in terra angelici costumi” kezdetű szonettjéből készített dal első változatában a „soglia” szó „három szótagként szerepel”, az 1846–47-ben írt *Isten veled* esetében pedig a „szerelmed” második szótagjára esik a hangsúly.²⁹

Magától értetődik, hogy az énekes zenének a nyelv természetes ritmusához kell igazodnia. Hangszeres művek esetében viszont sokkal nehezebb tárgyyszerűen nyilatkozni valamely szöveg esetleges hatásáról. Nagy művek ösztönző forrásait különösen nehéz megállapítani, hiszen hatásuk mintegy eltűnik az alkotófolyamat során. „A zeneszerző, művének megvalósítása felé haladván, megsemmisíti a forrásait, melyek az ő titkai maradnak. E titok környezetét ki lehet tapogatni, de soha nem lehet földérinteni.”³⁰ Szakmai elfogultságom, hogy nem nagyon bízom a hangszeres zene irodalmias magyarázatában. Nem hiszem, hogy be tudnám bizonyítani, mennyiben alakítja át zenévé egy bizonyos „átmenet Lamartine 'Invocation' című költeményének 4–7. sorát” a *Költői és vallásos harmóniák* első darabjában.³¹ Milyen mértékben fontos a hallgató vagy akár az előadó számára, hogy az 1877-ben készült, *Első Mefisztó-keringő*ként ismert *Der Tanz in der Dorfschenke* (*Tánc a falusi csapszékben*) ösztönzője Lenau volt és nem Goethe? Mennyiben segíti a Breitkopf és Härtel *Nagyzenekarra írt szimfonikus költemények* kiadásában *Prométhée*

25 Robert Bory: *La vie de Franz Liszt par image*. Précédée d'une introduction biographique par Alfred Cortot. Genève: Alexandre Jullien, 1936, 12.

26 Somssich: i. m. 129., 137., 140.

27 Alan Walker: *Franz Liszt*. Vol. 1.: *The Virtuoso Years 1811–1847*. New York: Alfred A. Knopf, 1983, 325–326.

28 Richard Wagner: *Mein Leben*. Vollständige, kommentierte Ausgabe. Hrsg. Martin Gregor-Dellin, München: List, 1976, 251.

29 Walker: *Franz Liszt*. *The Man and His Music*, 226.

30 Boulez: i. m. 254.

31 Grabócz Márta: *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986, 103.

címmel feltüntetett mű megértését az a tény, hogy a zeneszerző eredetileg nyitányának szánta Herder *A láncaitól megszabadított Prométheusz* című színművéhez? A szimfonikus költemények elején kinyomtatott programok szövege utólag készült. Van rá „bizonyíték, hogy Carolyne hercegnőnek része volt a megfogalmazásukban”, ezért megszívlelendő Alan Walker következtetése: „Az utókor túlbecsülte a nem zenei gondolat jelentőségét Liszt szimfonikus költeményeiben.”³² Legyen szabad Mahlerre emlékeztetni, aki végül is elhagyta a 3. szimfóniájához írt programot. Majdnem hajlanék arra a meggyőződésre, hogy az ösztönző források és a programok inkább használhatnak az alkotófolyamatnak a boncolgatásában, mint a kész mű értelmezésében. Nagyon is valószínű, hogy Liszt némely zongoradarabjának kialakuló formája („Entfaltungsforn”) „a kortárs irodalom hatására” jött létre,³³ de kérdés, vajon e források mennyiben fontosak e művek előadója vagy befogadója számára.

Mi érdekelte a zeneszerzőt az *Obermann*ban, pontosabban milyen szerepet játszhat ez az irodalmi alkotás az eredetileg *Egy utazó albuma* című sorozat 1835–36-ban készült negyedik darabjának értelmezésében? Senancour vallomásszerű alkotása olyannyira laza fölépítésű, sőt töredékes, hogy nehéz volna szerkezeti párhuzamot kimutatni. A levélforma majdnem külsőség, hiszen hiányzik a megszólított „barátom” jellemzése. Maga Obermann ismeri el, hogy levelei „nagyon emlékeztetnek az értekezésekre”.³⁴

„Az ember ott újra megleli változó, de elpusztíthatatlan alakját; a társadalom kisugárzásától távol a vad levegőt szívja; egyszerre létezik önmaga és a világmindenség számára; való életet él a fennkölt egységben.”³⁵ Bár az Alpok magaslatain élő Obermann alakjával társított létforma föltehetően ösztönzőleg hatott a zeneszerzőre, a cím inkább álombeli tájra utal. Eleinte a völgy olyan szépséget mutat, amely nem tapasztalható a mindennapi létben, de a második álomban démonikus látomássá alakul át. „Több héttel ezelőtt bájos völgyet láttam, amely annyira tökéletesen az ízlésem szerint volt elrendezett, hogy kételkedtem abban, létezik-e hozzá hasonló. A múlt éjjel újra láttam, és egy magányos aggastyán rossz kenyeret evett egy nyomorult kunyhó előtt.”³⁶ Az álom úgy folytatódik, hogy Senancour egy csónakban találja magát, amelyik elsüllyed.

Elvontabb síkon Senancournak az a hite lehetett vonzó hatással Lisztre, hogy a látomás átalakítható zenévé. A művészetek kölcsönhatásának romantikus eszménye nem függetleníthető a programzene s az összművészeti alkotás („Gesamtkunstwerk”) fogalmától. Obermann a különböző ismerethordozó közegek (médiумok) közötti fordítás lehetőségéről is elmélkedik. A tájképnek zenévé átalakítására vonatkozó föltevéseit minden bizonnyal vonzónak találhatta a zeneszerző.

32 Alan Walker: *Franz Liszt. Vol. 2.: The Weimar Years 1848–1861*. London: Faber and Faber, 1989, 307.

33 Grabócz Márta: *Musique, narrativité, signification*. Paris: L'Harmattan, 2009, 232.

34 [Étienne Pivert de] Senancour: *Obermann*. Édition présentée et annotée par Jeanne-Maurice Monnoyer. Paris: Gallimard (Folio), 1999, 278.

35 Uott, 95.

36 Uott, 429.

1811-ben Senancour cikket közölt a *Mercure de France*-ban *A leírások stílusáról*, melyben újrafogalmazta a régiek és modernek vitája során fölvetődött gondolatokat. Jean-Jacques Rousseau műveinek egyes részleteire támaszkodva, a hajnalnak az *Émile* harmadik könyvében található leírását tekintve kiindulópontnak szembeállította egymással „a történeti festőket” és „az élettelen tárgyak festését”.³⁷

Nehogy a torzító leegyszerűsítés hibájába essünk, el kell ismerni, hogy Senancour a szöveget a zene részének tekintette, de csakis „a kifejezés másodlagos eszközeként”. Aligha kerülhette el Liszt figyelmét a harmincötödik levél, amelyben Obermann egyenesen azt állítja, a zene független a szövegtől. Az „elvesztettem Euridikémet” szavakat veszi példaként, majd így érvel: „Ha valaki [vous] az elvesztettem szót a megtalálttal cseréli ki, a fájdalom helyére az örömet iktatja. Megőrzi ugyanazokat a hangjegyeket, de gyökeresen [absolument] megváltoztatja a kifejezés másodlagos eszközeit. A hangjegyek vitathatatlanul önkényesek.”³⁸

Senancourhoz hasonlóan Liszt is Rousseau szemével látta a természetet. George Sand-hoz 1836. február 12-én írt levelében a zeneszerző olyan formákról értekezett, amelyeket „a magányos sétáló képzelete” hívott életre.³⁹ Abból kiindulva, hogy „van valami szigorú a természetről elmélkedésben”, Senancour a leírás anyagiságára irányította a figyelmet. E francia szerző legjelentősebb műve nem regény, hiszen lényegében hiányzik belőle a történetmondás: „Ezek a levelek nem alkotnak regényt” („Ces lettres ne sont pas un roman”).⁴⁰ A bevezető „Észrevételek”-nek e szavai arra figyelmeztetik az olvasót, hogy ne várjon elbeszélést. A hatvanadik levél egyenesen azt állítja, hogy a kalandoknak és jellemeknek nincs helye Obermann vallomásaiban: „A magányos egyáltalán nem beszél olyan emberekről, amilyenekkel Ön érintkezik. Nincsenek kalandjai, nem életének regényével ismertet meg.”⁴¹

A hordozó közeg (médiium) sajtászerűségének hangsúlyozásával Senancour arra igyekezett fölhívni a figyelmet, hogy nem szabad közös mély szerkezetet tulajdonítani a különböző művészetekhez tartozó alkotásoknak, vagyis óvott attól a föltételezéstől, amelyet Daniel Russo így fogalmazott meg: „minden motívum megtalálható szóbeli és nem szóbeli alakban, függetlenül a fölhasznált, nyelvi vagy nem nyelvi jelentőtől”.⁴² Obermann szerint az anyagi meghatározottság „helyi szint” is jelent, s ez a romantika egyik megkülönböztető sajátossága: „a csalogány másként szól a Don partjain”.⁴³

Némileg „bölcseleti” vonatkozást is lehet az *Obermann völgye* címnek tulajdonítani. A levelek írója tele van nagyravágyással. „Tudom, hogy némelyek [plusieurs] elegendő állandóságot találnak a pillanat jótéteményében, mások meg tudnak elégedni rend és ízlés nélküli létezési móddal.” Senancour főművére rányomja bélye-

37 Uott, 505., 503.

38 Uott, 158.

39 Le Diagon-Jacquín: i. m. 54.

40 Senancour: i. m. 52.

41 Uott, 306.

42 Le Diagon-Jacquín: i. m. 24.

43 Senancour: i. m. 506.

gét az elégedetlenség kortársainak „nevetséges létezésével”, „némely városok kispolgárainak” életmódjával, akik „saját szokásaiknak rabjai”.⁴⁴ Senancour, E. T. A. Hoffmann, Robert Schumann, Richard Wagner és más romantikusok megvetése a nyárspolgárral szemben Lisztől sem volt idegen. A *Tannhäuser* szerzőjének visszaemlékezése szerint e mű egyik próbája után Lisztet annyira fölingerelte Weimar társadalmának szűklátókörűsége, hogy idegrohamot („Nervenfall”) kapott.⁴⁵ 1855. május 2-án Liszt arról panaszkodott Wagnernek, hogy az angol közönség éppolyan nyárspolgár, mint a német.⁴⁶ Az *Obermann* minden bizonnyal a fennkölt látomásával is ösztönözhetette, melyet a francia író – alighanem Burke és Kant hatására – három esztétikai érték közül a legmagasabb rendűvel társított: „A csinos szórakoztatja a gondolatot, a szép támaszt ad a léleknek, a fennkölt megrendít és fölemel.” Az *Obermann völgye* fölfogható úgy, mint kísérlet olyan minőségek kifejezésére, amelyek Senancour szerint „kevésbé ismertek, soha nem kifejtettek, titokzatosak és szavakkal el nem mondhatók”. A hangsúly a legutóbbi jelzőre esik, és a következő bekezdés azt sugallja, hogy a fennkölt inkább megvalósítható „hangzatok”, mint szavak segítségével.

Előfordul, hogy írók ürügyként utalnak a zenére, zeneszerzők vagy zenetudósok pedig bizonyítás nélkül hoznak szóba ösztönző forrásokat. Példaként a *Les préludes* említhető. Ismeretes, hogy több előzménye volt. Egyikük *A négy elem* (*Les quatre éléments*) című kórusmű. Nem zárható ki annak a lehetősége, hogy Lamar-tine neve ismertsége miatt került összefüggésbe a szimfonikus költeménnyel. Némileg más a helyzet a *Mazeppa* zongoraetűddel, melynek 1838-ban készült első változata cím nélküli volt. Később a befejezés átalakult, annak a történetnek a jegyében, amelyet Voltaire *XII. Károly* című munkájában beszélt el. Nem alaptalan az észrevétel, amely szerint „először jött létre a zene, mely utóbb módosult, alkalmazkodva a történethez”.⁴⁷

Az olyan minősítéseket olvasva, amelyek szerint a szimfonikus költemények közül a *Hamlet* „jellemvázlat”⁴⁸ vagy „a mélabús hercegnek és végzetre ítélt szerelmének kettős arcképe”⁴⁹ (nem szabad feledni, hogy a tizenkilencedik században a legtöbben – különösen, akik fordításban olvasták vagy látták a darabot – inkább érdeklődtek a dán herceg lelke, mint a színmű iránt. A szövegszerűség eszménye távol állt olyan korszaktól, amelyre Balzac, Dickens vagy Trollope jellemteremtése nyomta rá a bélyegét. Az *Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe)* cím is arra emlékeztet, hogy a huszadik századnak olyan szövegelemző irányjai, mint az orosz formalizmus, angolszász új kritika vagy francia strukturalizmus, merőben különböztek a megelőző század jellemközpontú szemléletétől. 1838-ban a *Társalkodó* úgy számolt be Liszt Milánóban megrendezett szólóestjéről, hogy

44 Uott, 125., 373.

45 Wagner: *Mein Leben*, 426.

46 Liszt: *Válogatott levelei*, 176.

47 Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music*, 293.

48 Uott, 298.

49 Saffle: i. m. 258.

Thalberget Goethehez, Lisztet Byronhoz hasonlította. Szövegszerúségen nevelt olvasó aligha vonna ilyen párhuzamokat.

2011. októbert 2-án Nike Wagner a Magyar Tudományos Akadémián európai „utazónak” nevezte ükapját, aki „nem volt dogmatikus, sem purista”, hiszen „az áthasonítás képessége” („Assimilationsfähigkeit”) jellemezte. A hangszeres zenében inkább érvényesülhet a világirodalom eszménye, mint az énekes műveknél. Dalok vagy kórusművek esetében a zeneszerzőnek tudomást kell vennie a szövegről. 1861-ben Bülow változtatást kért a *Faust-szimfónia* „Chorus Mysticus” részletében, a német nyelv természetes ritmusára hivatkozva. Bármennyire is igaz lehet, hogy Liszt „örök ideálja Byron maradt”,⁵⁰ talán érdemes ehhez hozzátenni, hogy Byront lényegesen könnyebb olvasni eredetiben Shakespeare-nél, akinek a műveit a zeneszerző talán inkább franciául forgatta – legalábbis 1835. június 28-án kelt leveléből ezt lehet föltételezni.⁵¹ Noha nyilván igaz, hogy Liszt nem tudott tökéletesen németül, de Goethét minden bizonnyal könnyebben érthette, mint Byront, sőt még az is elképzelhető, hogy ez utóbbi költő műveit jobbra nem eredetiben olvasta. Marie d’Agoult-hoz 1842. január 25–26-án intézett soraiban azt említi, hogy 1842-ben Adolf Böttger Lord Byron műveinek „Sämmtliche Werke” címmel 1839-ben Lipcsében kiadott változatát küldte el neki.

Tudtommal Liszt csak egy angol szöveget használt föl, 1879-ben. Tennyson *Maud* című monodrámájából a „Go not happy day” kezdetű tizenhetedik rész megzenésítését Alan Walker „meglehetősen kiábrándítónak” nevezi.⁵² Noha Liszt nemcsak Goethe színművére, hanem Byron *The Lament of Tasso* című költeményére is hivatkozik az olasz szerző nevét viselő szimfonikus költemény esetében, sőt e mű „Lento” része is „Lamento”, valószínűnek vélném, hogy Goethe alkotását jobban érthette. Byron nemzetközi hírneve nyilván vonzotta – a *Zarándokévek* első kötetének három darabja (*A wallenstadti tónál*, *Vihar*, *Ekloga*) a *Childe Harold zarándoklásából* vett idézettel jelent meg. Legföljebb annyit kockáztatnék meg, hogy Byron műveinek szövegszerű hatását nem volna célszerű túlhangsúlyozni. Egy esetben föltehetően közvetett ösztönzésről lehet szó. Hugo 1828-ban írt költeménye, a *Mazeppa*, jellegként mindössze egyetlen szóismétlést kölcsönöz Byron elbeszélő művéből („Away! – Away! –”). Liszt Hugónak ajánlotta 1840-ben készült zongoraművét. Nagyon is elképzelhető, hogy a zeneszerző a *Les Orientales* felől közelített Byron elbeszélő költeményéhez.

Némelyek talán arra gondolhatnának, hogy olykor valaki más választotta ki a szövegeket a zeneszerző számára, de ugyan létezik-e olvasó, aki teljesen független mások hatásától. Alan Walker emlékeztet arra: „Caroline javasolta, hogy zenésítse meg Longfellow valamelyik művét. Liszt kérésére azután elkészítette a nevezetes *The Golden Legend* német fordítását.”⁵³ *A strassburgi székesegyház harangjai* (*Die Glocken*

50 Hamburger: i. m. 190.

51 Liszt: *Válogatott levelei*, 39.

52 Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music*, 239.

53 Alan Walker: *Franz Liszt. Vol. 3.: The Final Years 1861–1886*. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1997, 168.

des Strassburger Münsters) című kantátát ez a drámai költemény ösztönözte, a mű első része pedig Longfellow 1841-ben megjelent 9 szakaszos, *Excelsior* című költeményének megzenésítése. Alan Walker szerint ez utóbbi „korábban minden amerikai iskolás gyereknek kötelező olvasmánya volt”. Igaz, hozzátette, hogy „ez még a tegnapi irodalomértő világában volt így”.⁵⁴ Thomas R. Lounsbury még valóban fölvetette az általa szerkesztett *Yale Book of American Verse* (1912) gyűjteménybe, később azonban Longfellow megbecsültsége majdnem annyira lehangyolott, mint Béranger népszerűsége. Louis Untermeyer (1885–1977) zsidó amerikai költő már kihagyta az Albatross Verlag számára készített, 1933-ban közreadott angol-amerikai verseskötetből, és ugyanígy tett két jelentős „új kritikus”, Cleanth Brooks és Robert Penn Warren, akiknek először 1938-ban kiadott munkája, az *Understanding Poetry* a huszadik század egyik legnagyobb hatású kézikönyve lett, nem szólva a kiváló irodalmár F. O. Matthiessen első kiadásban 1950-ben közreadott *The Oxford Book of American Verse* vagy a költő Oscar Williams 1955-től szintén több kiadásban piacra került *The New Pocket Anthology of American Verse* című válogatásáról. „A maga idejében oly magas hírneve súlyos veszteséget szenvedett, és soha nem jött el-lenhatás” – ahogyan egy költészeti ismerettárban olvasható.⁵⁵ A *The Golden Legend* manapság nem számít jelentős költeménynek, és Carolyne zu Sayn-Wittgenstein által készített fordítása meglehetősen gyenge, de ez nem minősíti az 1874-ben készült, mintegy húsz perces kantátát.

Arra is akad példa, hogy ugyanannak a költőnek hozzátétőlegesen hasonló minőségű költeményei közül az egyik nem különösebben eredeti, a másik viszont kifejezetten merészen kezdeményező alkotásra ösztönözte a zeneszerzőt. A *három cigány* (*Die drei Zigeuner*) népszerű alkotás, olyan díszítő és ritmikai elemekkel, amelyek a korai rapszodiákra emlékeztetnek, *A szomorú szerzetes* (*Der traurige Mönch*) című melodráma kísérete viszont egészhangú skálát és bővített hármashangzatot tartalmaz. Emilie Genasthoz, a kiváló énekesnőhöz 1860-ban írt levelében Liszt hangsúlyozta, hogy Lenau másodikként említett költeményének megzenésítésében tudatosan „hangnem nélküli diszsonanciák” megszólaltatására törekedett.⁵⁶

A többnyelvűség azt is jelentette, hogy Lisztnek a szó szigorú értelmében nem igazán volt saját nyelve. 1837. december 17-én Eduard Lisztnek küldött levelében örömét fejezte ki, hogy nagyapjának legidősebb fia úgy döntött, megtanul franciául, azzal érvelve, hogy ez a nyelv „mindenkinek szükséges, aki nem óhajt örök időkre a falujában eltemetkezni”.⁵⁷ Talán a fölvilágosodás örökségéhez tartozó nyelvi egyetemesség eszménye hatott rá, amelyet Descartes is képviselt, valamint a forradalmi Konvent, amelynek tagjai közül Bertrand Barère (1755–1841) a többnyelvűséget a hűbériséggel és a babonával hozta összefüggésbe, Henri Grégoire (1750–1831) pedig megfogalmazott egy előterjesztést, amelyben a tájnyelvek föl-

54 Uott, 281.

55 Stephen Spender and Donald Hall (eds.): *The Concise Encyclopedia of English and American Poets and Poetry*. London: Hutchinson & Co, 1963, 191.

56 Liszt, 232.

57 Liszt: *Válogatott levelei*, 48.

számolását és a francia egyetemessé tételét sürgette.⁵⁸ Az említett levélben a zeneszerző azt a félelmét is szóba hozta, hogy elfelejt németül. Valószínű, hogy életének egy szakaszában, különösen a weimari évek előtt, könnyebben és szívesebben használta a francia nyelvet. Alan Walker még ennél is többet állít, amidőn így fogalmaz: „Sok olyan esszét, amely Liszt nevével jelent meg az 1850-es években (Wagnerről, Schumannról, Chopinről és másokról), [Peter] Cornelius fordította franciából németre.”⁵⁹ Mégsem lehet feledni, hogy nem a francia volt Liszt anyanyelve. Marie d’Agoult-nak 1840. január 6-án azt írta: „lehet, hogy úgy találja, a franciaságom tele van hibákkal”, 1842. október 30-án kelt soraiból pedig arra lehet következtetni, hogy barátnője úgy vélte, a zeneszerző megsérti a francia nyelvtan szabályait.⁶⁰ Nem teljesen cáfolható a föltevés, hogy a különböző művészetek összeolvadását sugalló sorozat, a *Lettres d’un bachelier* „inkább d’Agoult, mintsem Liszt munkája”.⁶¹ Akár igaz, akár nem, hogy „legtöbb prózai írását vagy társszerzővel írta, vagy valamelyik barátnőjének mondta tollba”,⁶² valószínű, hogy némely esetben számított élettársának közreműködésére. 1837. február 22-én, például, arra kérte Marie d’Agoult-t, hogy készítsen el egy olyan cikket, amely azután a zeneszerző nevével jelent meg. Kétségtől részletes utasításokat adott, de barátnőjétől várta, hogy kidolgozza a cikket.⁶³ Nem kétséges, hogy Weimarban azután sokszor Carolyne von Sayn-Wittgensteinnek mondta tollba írásait. Alan Walker vitathatatlannak tartja Liszt szerzőségét az ekkor írt cikkek esetében, arra hivatkozva, hogy „Churchill, Napóleon, Kossuth, Marco Polo és Henry James is szívesen mondott tollba [...]. Tudtommal senki nem vitatta prózájuk szerzőségét.”⁶⁴ Legalábbis egy e hivatkozott példák közül vitatható, hiszen James csak kései időszakában használt gépirót, miután 1896–97-ben „csuklója felmondta a szolgálatot”.⁶⁵

1824-ben Pierre Erard-hoz írt levelében Liszt angol szavakat használt,⁶⁶ Weselényi Miklóssal és Richard Wagnerrel részint franciául, részint németül érintkezett, s előfordult, hogy Marie d’Agoult-nak angolul kezdett egy mondatot, majd franciára váltott át.⁶⁷ Általában véve gyakran keverte a franciát a némettel, olykor egyazon mondaton belül is. Ahogyan Alfred Cortot megjegyezte, „a társadalom egyik hiteles arslánjaként” csodálták Párizsban, kinek „isten szépsége szíveket hódított meg”,⁶⁸ de azért nem a francia civilizáció nevelte. Noha a fiatal Liszt nagyon népszerű lehetett a hölgyek körében – „egy nő arról álmodott, hogy Chopin legyen a férje, Hiller a barátja és Liszt a szeretője”, ahogyan egyikük megjegyezte –,

58 François Ost: *Traduire. Défense et illustration du multilinguisme*. Paris: Fayard, 2009, 303–309.

59 Walker: *Franz Liszt*. Vol. 2., 194.

60 Liszt: *Válogatott levelei*, 63., 79.

61 Katherine Ellis: „Liszt: The Romantic Artist”. In: Hamilton (ed.): i. m. 3.

62 Alexander Rehding: „Inventing Liszt’s life”, uott, 16.

63 Liszt: *Válogatott levelei*, 43–44.

64 Walker: *Franz Liszt*. Vol. 2., 376.

65 Leon Edel: *The Life of Henry James*. Harmondsworth, Middlesex: Penguin, 1977, vol. 2., 230.

66 Bory: i. m. 53.

67 Liszt: *Válogatott levelei*, 40.

68 Bory: i. m. 19.

túlzás volna föltételezni, hogy az egész francia társadalomban otthon érezhette magát. „Szemlélatomást nagy zavarodottság jellemzi e fiatalember gondolkozásmódját.” A történész François Mignet (1776–1884) e kijelentésével jelezhető, mennyire nem egyértelműen vélekedett a párizsi értelmiség a fiatal Lisztről.⁶⁹ Nemzeti távlatból a nemzetek fölötti egyén valamely másik közösség tagjának mutatkozhat. Chopin szavai Lisztről mint zeneszerzőről – „művei egyszer s mindenkorra emlékalbumokba lesznek eltemetve, a német költészet megannyi kötetével együtt”⁷⁰ – azt sejtetik, hogy Párizsban egyesek németnek tarthatták Liszt Ferencet. Későbbi éveiben távolodhatott a francia kultúrától. 1870-ben egy saját műveiből összeállított lipcsei hangverseny után, amidőn Olga Janina franciául szólott hozzá, hódolóját félbeszakítva ennyit mondott: „Itt nem franciául beszélünk.”⁷¹

Végeredményben szöveg és zene viszonya négyféleképpen valósulhat meg. A különbség énekes és hangszeres művek között viszonylag könnyen meghatározható. Harmadik csoportba sorolhatók az olyan művek, amelyek élén egy szöveg van feltüntetve. Az irodalmár kísértésbe eshet, hogy próbálkozzék annak földerítésével, mi is a nyelvi megnyilatkozás és a zene között olyan alkotásokban, mint például a Schiller-idézettel megfejelt *Forrásnál* (*Au bord d'une source*) vagy a Michelangelótól kölcsönzött mottóval ellátott *Il Penseroso*. A legkorábbi szimfonikus költemény, az *Amit a hegyen hallani* (*Ce qu'on entend sur la montagne*) élén az ugyanilyen című költemény van feltüntetve Victor Hugo *Őszi lombok* (*Feuillets d'automne*, 1832) című kötetéből. A zenemű első kiadásában Liszt rövid előszóban értelmezte a szöveget, hangsúlyozván, hogy a lírai én egymásnak ellentmondó két hangra figyel, egyikük dicséri, másikuk átkozza az Urat. A zenét nyelvi magyarázat előzi meg, amely kettős célt szolgál: egy költői s egy zenei alkotáshoz kínál kulcsot. Az olvasónak, illetve hallgatónak nem kell okvetlenül elfogadnia a szerző értelmezését. Liszt figyelmét elkerülhette, hogy a költemény zárata kérdésessé teszi a célelvűséget:

Et je me demandai pourquoi l'on est ici,
Quel peut être tout le but de tout ceci,

Idézetek Schiller *Az ideálok* (*Die Ideale*) című költeményéből föl vannak tüntetve az ugyanilyen elnevezésű szimfonikus költemény egyes részleteiben. Felületes olvasó úgy gondolhatná, hogy a költemény töredékei eligazítást adnak a zenei folyamat megértéséhez. Célszerű megjegyezni, hogy a szövegrészek nem az eredeti sorrendben követik egymást. A zeneszerző kiválasztotta a költemény egyes részleteit, majd új sorrendbe rakta őket, tehát a szöveget alárendelte a zenének.

A *Költői és vallásos harmóniák* Lamartine szavaival bevezetett harmadik darabja kivételnek tekinthető, ha igaz, hogy a bal kézzel megszólaltatott kezdő dallam „Lamartine költeményének szavaihoz idomult”.⁷² Amennyiben ez így van, a *Béné-*

69 Uott, 23.

70 Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music*, 80.

71 Walker: *Franz Liszt*. Vol. 3., 210.

72 Walker: *Franz Liszt. The Man and His Music*, 129.

diction de Dieu dans la solitude (Isten dicsérete a magányban) előrevetíti a *Dante-szimfóniára* (*Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia*) jellemző eljárást. Az „Inferno” tételben szövegtörédek alakulnak át zenévé. A *Canzonetta del Salvatore Rosa* hangjegyei fölé írt olasz szöveg párhuzamot sugall a zongoramű fölépítésének egyes részleteivel. Ez az eljárás mintegy átmenetet képvisel a *Zarándokévek* három Petrarca-szonettjéhez, amelyek bizonyos mértékig az énekes zene szabad hangszeres átirataként is felfoghatók.

Nem igazán szerencsés föltételezni, hogy valamely művet „hűen” át lehet írni egyik közegből (médiumból) a másikba. Ahogyan a „műfordítás” a forrásszövegnek alkotó újragondolását tételezi föl, az énekes zene is csak alapvető átalakítással, hozzáadásokkal és veszteségekkel alakítható át hangszeres zenévé. Kimutatták, hogy a 47. *szonett* (*Benedetto sia 'l giorno*) szinkópás jellege „nem található meg a dalban”.⁷³ A *Zarándokévek* második évjáratának negyedik, ötödik és hatodik darabja erősen különbözik a Petrarca szövegeire írt daloktól.

Az irodalomtudomány nézőpontjából nem lehet föltételezni, hogy valamely énekes zene „hűen tolmácsolja” a szöveget. „Valamely vers megzenésítésekor a zeneszerző megsemmisíti a költeményt, hogy dalt hozzon létre. [...] Egy tökéletes költemény, amelyben minden ki van mondva, és semmi nem marad vázlatos [nothing merely adumbrated], egy teljesen megvalósított és zárt műalkotás nem kínálja magát megzenésítésre. Nem adja föl irodalmi formáját. Ez érvényes Goethe legtöbb költeménye esetében.”⁷⁴ Ha elfogadható a szoros olvasáshoz alaposan értő amerikai bölcsezőnek ez az állítása, akkor mérlegelendő, mennyiben bánik „önkéntesen” Liszt a „Der du von dem Himmel bist” (Szabó Lőrinc meglehetősen szabad átköltésében „Égi vendég, ki a bút”) kezdetű költeménnyel, amikor az első változatot készíti 1842-ben.⁷⁵ Bartók is megváltoztatta Ady szövegét, és számtalan hasonló példa idézhető.

Megkockáztatnám a föltevést, hogy hangszeres mű esetében ritkán lehet hasznos kiindulópont valamely szöveg, énekes zene esetében pedig a gondolat, mely szerint a dal afféle „hozzáadás” a szöveghez képest, vagy akár a benne rejlő feszültség „fokozása”, könnyen ahhoz a kísértéshez vezethet, hogy némileg lebecsüljük a zenei alkotás öntörvényűségét. Az utóbbi évtizedekben a fordítás és a közeg (médiium) tanulmányozása önálló szakterület rangjára emelkedett. A forrásközpontú megközelítést fölváltotta a célközpontú elemzés. A megzenésítés közegek közötti (intermediális) fordítás. Az üzenet a közeg függvénye. A zeneszerző mintegy fölbontja, ízeire szedi szét (dekonstruálja) a szöveget. Ezért nem igazán szerencsés azt gondolnunk, hogy a zenemű egyes alkotórészei „idegenek a költeménytől” vagy „össze nem egyeztethetők a szöveggel”. Zeneszerzői gyakorlata talán némi tekintéllyel ruházhatja föl Pierre Boulezt, aki szerint „a költemény megtartja öntörvényűségét: együtt él a zenével, de független a hangtól, amellyel a zeneszerző

73 Uott, 123.

74 Susan K. Langer: *Feeling and Form. A Theory of Art*. New York: Scribner's, 1953, 153–154.

75 Hamburger: i. m. 452.

összekapcsolta”.⁷⁶ Az énekes zenének nem az a föladata, hogy értelmezze az irodalmat. A zeneszerzőtől nem várható, hogy tiszteletben tartsa az irodalmi alkotás önazonosságát, vagy azonosítsa magát azzal, amit a vers mond. Ha szöveggel szemben tanúsított visszaélésről beszélünk, könnyen abba a kísértésbe eshetünk, hogy nem vesszük elég komolyan a zenei alkotás létezési módját.

Jól ismert igazság, hogy egy költemény üzenete sosem adott, mindig az olvasónak kell megfejtenie. Egy énekes vagy hangszeres zenemű értelmezése másféle tevékenység. Akkor méltányoljuk Liszt művészetét igazán, ha nem feledjük ezt. Ahogyan Susan K. Langer majd hatvan évvel ezelőtt hangsúlyozta: „Minden jó zeneszerző úgy cselekszik a nyelvvel, hogy tudomást vesz jellegéről, de nem alkalmazkodik a költői törvényszerűségeihez, ehelyett a teljes nyelvi anyagot – hangot, jelentést, az egészet – zenei alkotórészekké alakítja át. Amikor a szó zenévé válik, többé már nem próza vagy költészet, hanem zenei alkotóelem.”⁷⁷ Hasonlóan, bár kissé árnyaltabban jellemezte a szöveg szerepét az énekes zenében Boulez egy 1962-ben Baselben tartott előadásában: „a költemény a zene középpontja, de már *nincs jelen* a zenében [il est devenu *absent* de la musique], ahogyan a látásban ott a nyoma egy tárgy alakjának, miközben maga a tárgy már eltűnt, ahogyan egy tárgy kövülete egyszerre FÖL- és FÉLREismerhető [REconnaisable et MÉconnaisable].”⁷⁸ Az irodalmár a legtöbb, ha nem éppen minden zeneszerző irodalmi kánonját kérdéses értékűnek találhatja, de az ő távlata nem igazán érvényes, hiszen valamely szöveg költői értéke abban a pillanatban eltűnik, amikor egy zeneszerző úgy dönt, hogy fölhasználja a saját céljaira. Az ösztönzést vagy ihletet (inspirációt) természetesen nem lehet figyelmen kívül hagyni, de a zene művészi értéke nem a zeneszerző által használt szöveg költői értékén múlik. Az irodalmár számára nagyon tanulságos lehet Liszt életműve. Alan Walker arra figyelmeztet, hogy akik úgy vélik, e zeneszerző művei „végleges” alakjukhoz jutnak el, „félreértik Liszt művészetét”.⁷⁹ Ismeretes, hogy még Izolda szerelmi halálának parafrázisa is három változatban maradt fenn. Olykor azt sem lehet eldönteni, két változattal vagy két különböző művel állunk szemben. A *La Notte* (1866) úgy kezdődik, mint a lényegesen rövidebb *Il Penseroso* (1838–39), de azután a korábbi darabra nem jellemző „magyaros” sajátosságokkal folytatódik. Lisztnek sok alkotása azt sugallja, hogy a befejezett mű eszményét meg lehet kérdőjelezni. Egy szakember egyenesen azt állítja, hogy „egész pályafutása során sok példa mintha azt mutatná, hogy Liszt alkotói elképzelései nem adott közeghez (medium) társítódtak”.⁸⁰ Ez talán túlzás, de az igaz, hogy nem mindig könnyű megmondani, melyik változat a szerencsésebb. A *Benedetto sia 'l giorno* és a *Pace non trovo* második változata figyelmet érdemelhet az egészhangú skála használata miatt, de a zeneszerző itt „csökkenti a dallamformálás változatosságát, fölhívítja a zongorakíséretet, és eltávolítja annak a

76 Boulez: i. m. 710–711.

77 Langer: i. m. 150.

78 Boulez: i. m. 87.

79 Walker: *Franz Liszt*. Vol. 1., 306.

80 Baker: „Liszt's late piano works: larger forms”. In: Hamilton (ed.): i. m. 120.

forró szenvedélynek nagy részét, amely az első változatokat olyan csodálatossá tette”.⁸¹ Egyet tudok érteni azokkal, akik szerint az *Eroica* etűd esetében lehet az 1837-ben készült változatot az 1851-esnél jobban kedvelni.⁸²

A közelmúltban megfogalmazódott olyan érv, amely szerint Liszt zeneszerzői rangját a „forma esztétikája” szállította le, majd a kései huszadik században a „posztmodern kultúra” állította helyre.⁸³ Ehhez csupán annyit jegyeznek meg, hogy a „forma esztétikája” kifejezés tartalom és forma kettősségét idézi föl, amelyet már Roman Ingarden érvénytelenített *Az irodalmi műalkotás* címmel 1931-ben kiadott könyvében. Inkább Bartókot idézném, aki szerint „a Liszt kora előtti és Liszt-korabeli nagy zeneszerzők közül egy sem volt, aki annyira engedett volna a legkülönfélébb, a legkülönbözőbb, a legheterogénebb hatásoknak, mint Liszt.”⁸⁴ „Liszt olyan művészeti formát alkotott, amelyet korunk szükségképpen elhibáztottnak tekint, ám egy későbbi kor talán ismét kizárólag a lángelme éleslátását fogja észlelni.”⁸⁵ Lehetséges, hogy Schönberg 1911-ben megfogalmazott jóslata beteljesedett. Korunk elfogadja a stílus ellentmondásait, amelyek oly nyilvánvalóak annak a munkásságában, aki sokféle lehetséges választ adott a régi kérdésre: hogyan fogadhat magába a zene irodalmi alkotásokat. 1860-ban így határozta meg legfőbb törekvését: „a Zene megújítása a Költészettel való bensőbb szövetsége által”.⁸⁶ Legjobb műveivel elérte ezt a magas célt.

81 Arnold (ed.): i. m. 416.

82 Kenneth Hamilton: „Liszt's early and Weimar piano works”. In: uő (ed.): i. m. 57–85.

83 Le Diagon-Jacquin: i. m. 15.

84 Bartók Béla: *Liszt-problémák. Széközlaló a Magyar Tudományos Akadémiában (némileg bővítve)*. Budapest: Hornyánszky V. R.-T., 1936, 4.

85 Arnold Schoenberg: *Style and Idea*. Ed. by Leo Stein, Berkeley–Los Angeles: University of California Press, 1984, 443.

86 Liszt: *Válogatott levelei*, 235.

ABSTRACT

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

THE LITERARY CANON OF FERENC LISZT

How can a literary historian assess the choice of texts made by Liszt? Two contradictory hypotheses merit some consideration. On the one hand, the composer accepted Goethe's idea of a Weltliteratur and sought to rely on the masterpieces of an international canon; on the other hand, it cannot be denied that some of the texts he set to music were written for minds and ears conditioned differently from ours. The main strength of Liszt's approach to literature is internationalism, but literary canons are as changeable as musical repertoires, and one might well argue that a text begins to lose its literary value the moment it is appropriated by a composer. Regarding the relationship between text and music, one can distinguish four types. The difference between vocal music and instrumental works inspired by literature is clear-cut. Scores headed by a text represent a third type. The three Petrarca sonnets of the *Deuxième Année* of *Années de Pèlerinage* may represent a fourth type, which could be called the instrumental transcription of vocal music. My tentative conclusion is that in all of these cases one should avoid the temptation to regard the music as an "addition" to the text. The function of music is not "to do justice to poetry". It is misleading to speak about elements that are "alien to the text" or "incompatible with the poem". The text has to be deconstructed by the composer. Inspiration cannot be ignored, but the aesthetic quality of the music does not depend on the artistic value of the poem used by the composer.

Mihály Szegedy-Maszák is Professor of Comparative Literature and Cultural Studies at Eötvös Loránd University, Professor Emeritus of Central Eurasian Studies at Indiana University, a member of Academia Europaea (London) and the Hungarian Academy of Sciences. He is the author of *Literary Canons: National and International* (2001), fourteen books in Hungarian (among them monographs on the authors Zsigmond Kemény, Sándor Márai, Géza Ottlik, and Dezső Kosztolányi), editor-in-chief of a three-volume history of Hungarian literature (2007) and the journal *Hungarian Studies*, co-author of *Théorie littéraire* (1989), *Epoche – Text – Modalität* (1999), *A Companion to Hungarian Studies* (1999), *Angezogen und abgestoßen: Juden in der ungarischen Literatur* (1999), *The Phoney Peace: Power and Culture in Central Europe 1945–49* (2000), *National Heritage – National Canon* (2001), and *Der lange, dunkle Schatten: Studien zum Werk von Imre Kertész* (2004). He has published articles on the culture of the Habsburg Monarchy, the theory of the novel, Romanticism, modernism, postmodernism, translation, and inter-art studies, Richard Wagner, Henry James, Gustav Mahler, Béla Bartók, Ezra Pound, Wilhelm Furtwängler, and Buster Keaton in English, French, German, Polish, Romanian, Chinese and Hungarian.

Richard Taruskin

LISZT ÉS A ROSSZ ÍZLÉS*

*Az ízlésben ugyanis a jó és a rossz
éppoly abszolút, akár a halálos ítélet.¹*

I.

A cím provokatívnak tűnhet, de kétlem, hogy bárki vitatná, miszerint valamennyi nagy zeneszerző közül egyfelől Lisztet vádolják a leggyakrabban rossz ízléssel, másfelől azonban ezek a vádaskodások valamiképp mégsem veszélyeztették soha a komponistának a nagyok között elnyert státuszát. Mint Charles Rosen egyszer oly találóan megjegyezte, e vádak bizonyos értelemben és mértékben éppenséggel Liszt sajátos pozícióját határozzák meg a panteonon belül.

Mindezt Rosen egy mondvascinált paradoxon formájában fogalmazta meg, mely szerint Liszt esetében „a korai művek vulgárisak és nagyok; a kései művek csodálatra méltók és kicsinyek”.² Ez nagyon ravasz megfogalmazás, hiszen Liszt legszélesebb körben tisztelt művei, mint a *Faust-szimfónia* vagy a *h-moll szonáta*, éppen középpont helyezkednek el. De ha eltekintünk a bántó összehasonlítástól, s eltekintünk a benne rejlő szofizmustól is, a megjegyzés mégis elevenbe talál. Alan Walker Liszt-biográfiájának első kötetét recenzeálva a *New York Review of Books* hasábjain Rosen még élesebben fogalmazott, kijelentve, hogy „Liszt nagyságának megértéséhez undorunk felfüggesztésére, zenei fenntartásaink pillanatnyi megtagadására van szükség”. Aztán az illendőség kedvéért – vagy épp további provokációként – hozzátette: „Lisztnek csak egy olyan megközelítés szolgáltathat igazságot, amely a *Második magyar rapszodiát* helyezi életműve középpontjába.”³ Ami a provokáció sikerét holtbiztossá teszi, az a faji mellézköngye, amely nem csupán Liszten és a rapszodián ejt foltot, de mindazokon, akik kapcsolatba kerülnek velük. Hiszen Boulez nem éppen azt kifogásolta-e Bartókkal kapcsolatban, hogy

* A „Liszt és a társművészetek” címmel rendezett nemzetközi konferencián, az MTA Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2011. november 19-én elhangzott előadás átdolgozott változata.

1 „[F]or there is a right and a wrong to taste quite as absolute as the death sentence.” – Terry Eagleton: *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Basil Blackwell, 1990, 43.

2 „The early works are vulgar and great; the late works are admirable and minor.” – Charles Rosen: *The Romantic Generation*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1995, 474.

3 „To comprehend Liszt’s greatness one needs a suspension of distaste, a momentary renunciation of musical scruples. [...] Only a view of Liszt that places the Second Hungarian Rhapsody in the center of his work will do him justice.” – Uő: „The New Sound of Liszt”. *The New York Review of Books*, 12 April 1984.

„legnagyobb tetszéssel fogadott művei gyakran a legkevésbé jók; azok, amelyek legközelebb kerülnek a kétes ízlésű, cigányos Liszthez”⁴ Olyan foltról van szó, amely magán a foltejtőn is foltot hagy – mindez együtt pedig már túl sok volt Alfred Brendel számára, aki a következőképpen válaszolt Rosennek:

Jóllehet időnként örömemet lelem a *Magyar rapszódia*k és az operaparafrázisok némelyikében, Charles Rosen kijelentését hallva összeressenek. [...] Ízlés dolgában egyetlen zeneszerző sem lehet szebezhetőbb, mint Liszt. [...] Charles Rosennel ellentétben [...] jómagam a Liszt-játékos egyik legfontosabb feladatának tekintem, hogy efféle aggályait kordában tartva párolja le Liszt nemességének esszenciáját. Ez a kötelezettség összekapcsolódik azzal az előjoggal, hogy Liszt hatalmas terméséből olyan műveket válasszunk, amelyek egyszerre hordoznak eredetiséget és tökéletességet, nagyvonalúságot és kontrollt, méltóságot és tüzet.⁵

Még ha együtt is érzek ezzel a Rosen szántsándékkal kellemetlenkedő megfogalmazásaira adott válasszal, Brendel finnyasságát túlságosan szűkkeblűnek találom Liszt és az ő életművében megtestesülő impulzusok iránt, amelyek, ha nem is mindig nemeselek, de kétségkívül jelentősek. Rosen Brendelnél közelebb jutott ahhoz, hogy megértse az elragadtatást, amelyet Liszt a maga korában kiváltott, s amelyet belőlünk is kivált mind a mai napig. Kijelentései közül pedig éppen a legirritálóbb a leginkább érdemes a továbbgondolásra: „A jó ízlés – ingerkedett – gátja a 19. század megértésének és méltánylásának.”⁶

Ha ezt a megjegyzést bántónak érezzük, annak köszönhető, hogy éppen azt a századot látszik becsmérelni, amely visszatekintve a zene legnagyosabb századaként dereng fel előttünk – vagy legalábbis akként a századként, amelyben a zenének a legnagyobb értéket tulajdonították. De mi volna, ha a fenti becsmérlést éppen ellenkező előjellel értenénk – mint a jó ízlés kritikáját? Amióta jó negyedszázaddal ezelőtt végigolvastam Rosen és Brendel levélváltását, folyvást motoszkált bennem a gondolat, hogy Liszt személye és befogadástörténete segítségével elhelyezem a jó ízlést – és egyúttal a (művészi) nagyságot – a társadalom- és szellem-történetben, s hogy feltárjam a mozgatórugóit annak a mélységesen ambivalens fogadotásnak, amely Liszt virtuozitásának mindig is osztályrészül jutott.

4 „[L]es pièces les plus applaudies sont souvent les moins bonnes, celles qui se rapprochent le plus du tzigane-Liszt, d'un goût douteux”. – Pierre Boulez: „Bartók, Béla”. In: François Michel (éd.): *Encyclopédie Fasquelle de la musique*, Paris: Fasquelle, 1958, 350.

5 „Though enjoying, once in a while, some of the Hungarian Rhapsodies and operatic paraphrases, I wince at Charles Rosen's assertion [...]. In the matter of taste, no composer could be more vulnerable than Liszt. [...] In contrast to Charles Rosen [...], I consider it a principal task of the Liszt player to cultivate such scruples, and distil the essence of Liszt's nobility. This obligation is linked to the privilege of choosing from Liszt's enormous output works that offer both originality and finish, generosity and control, dignity and fire.” – Alfred Brendel: „The Noble Liszt”. *New York Review of Books*, 20 November 1986.; kötetben: uő: *Music Sounded Out*. New York, NY: Farrar Straus Giroux, 1990, 158–159.

6 „Good taste is a barrier to an understanding and appreciation of the nineteenth century.” – Rosen: „The New Sound of Liszt”.

II.

Hadd kezdjem tehát ismét előlről, de ezúttal egy másik idézettel, amely még régebb óta, csaknem ötven éve zakatol a fejemben, amióta csak egyetemistaként elolvastam Thomas Mann utolsó regényét, az *Egy szélhámos vallomásait*. Felix Krullt, a feltörekvő főhóst a regény egy pontján egy nemesember látja el tanáccsal: Venosta márki, akinek világát Krull romba akarja dönteni. A márki számos meglátása közül az egyik így hangzik:

Ön tehát, amint nem csupán itt és most látom, [...] jó családból való. Mi nemesek [...] egyszerűen „családról” szoktunk beszélni; jó családból csak polgárember származhat.⁷

Ez vajon mit jelent? Mi a különbség a „család” és a „jó család” között? A lényeg feltehetőleg abban ragadható meg, hogy a „család” egzisztenciális kategória, míg a „jó család” aspirációs, vagyis egyfajta törekvésről tanúskodik. A polgárság a feltörekvő osztály. Az arisztokrácia egyszerűen csak *van*. Éppígy áll a helyzet az „ízléssel” és a „jó ízléssel”. Emlékezzünk csak Haydn híres kijelentésére, amelyet Leopold Mozart előtt tett 1785 februárjában:

Isten színe előtt mondom, mint becsületes ember, hogy fia a legnagyobb zeneszerző, akit személyesen vagy név szerint ismerek. Ízlése van, s emellett a legnagyobb zeneszerzői tudása.⁸

Képzeld el egy pillanatra, hogy Haydn nem azt mondja Leopoldnak, a fiának „ízlése van”, hanem hogy „jó ízlése van”. Az egész bók tönkre lenne téve. Az „ízlés” (*Geschmack*) – a Haydn által megidézett értelemben – egzisztenciális kategóriának számított. Vagy megvolt valakiben, vagy nem; s ha nem volt meg, az illető meg sem szerezhette azt, még ha „a legnagyobb zeneszerzői tudásra” tett is szert. Az ízlés a kiválasztottság jegye volt.

De miben is állt ez a bizonyos „ízlés”? Elég világos, hogy a fenti összefüggésben az „ízlés” tévedhetetlen érzék ahhoz, hogy mit illik. Ebben az értelemben pedig hasonlít ahhoz a biztonságosan bevéselt neveltetéshez, amelyre Venosta márki utalt, amikor „család” és „jó család” között tett különbséget. Amint az „ízlés” a 17. század során felülemelkedett pusztán érzéki jelentésén, az arisztokrácia egyik attribútumává lett. Stephen Mennell szociológus e jelenséget a francia udvarból eredezteti, ahol a régi *noblesse d'épée* tagjai – a feltörekvő burzsoáziától fenyegetve – mint „a fogyasztás művészetének specialistái” biztosítottak maguknak pozíciókat, olyan ízléshierarchiákat és magatartáskódexeket fejlesztve ki mindenekelőtt az étkezésre vonatkozóan, amelyek a falánkság kordában tartását és az asztalnál való viselkedés kifinomultságát hangsúlyozták.⁹ Az ízlés a diszkrimináció metafo-

7 Thomas Mann: *Egy szélhámos vallomásai*. Ford. Lányi Viktor. Budapest: Dunakönyv, 1994, 214.

8 *Mozart breviárium: Levelek – dokumentumok*. Szerk. és ford. Kovács János. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 347–348.

9 „specialists in the art of consumption” – Stephen Mennell: „On the Civilizing of Appetite”. *Theory, Culture and Society*, 4. (1987), 390. Idézi: Jukka Gronow: *The Sociology of Taste*. London & New York: Routledge, 1997, 19.

rája lett. Először Itáliában találjuk nyomát annak, hogy az étkezés helyett a művészet válik az ízlés gyakorlóterepévé. 1623-ban publikált *Considerazioni sulla pittura* című esszéjében Giulio Mancini, VIII. Orbán pápa háziorvosa és egyszersmind a kiváló festmények közismert gyűjtője, egyenlőségjelet tett *gusto* és *giudizio* („ízlés” és „ítélőerő”) közé.¹⁰ Egy fél századdal később Molière *Az úrhatnám polgára* örök időkre pellengérré állította az ízlést jó neveltetés nélkül megszerezni kívánók erőfeszítését. A satíra céltáblája – jóval a kifejezés tényleges megjelenése előtt – a „jó ízlés”: az a minőség vagy inkább képesség, amelyet Jourdain úr megszerezni próbált. A „jó ízlés” voltaképpen nem valódi ízlés, hanem annak utánzata.

Az ízlés feltétlen normaként való értelmezése a 18. század óta folyamatosan továbbélt, még ha megjelentek kevésbé intranszigiens definíciók is. E felfogás szívsósága annak a politikailag konzervatív nézetnek tudható be, mely szerint (Wye J. Allanbrookot idézve) „a művelt emberek közmegegyezése arról, hogy mi jó és szép, a közösség politikai kohézióját erősítette”.¹¹ Amint Schiller hangsúlyozta a *Levelek az ember esztétikai neveléséről* című tanulmányában (1794): „Semmilyen kiváltságot, semmilyen zsarnokságot nem tűrnek el ott, ahol az ízlés uralkodik”.¹² Az ízlés alternatívát kínál a korlátozó hierarchiával szemben, hiszen autonóm, egyetemes, és ahol befolyáshoz jut, ott az együttérzés és az érdek nélküli testvériség uralkodik. Csakhogy ennek az ízlésnek kiműveltnek kell lennie, pontosabban szólva beléneveltnak. Több mint egy évszázaddal Schiller után T. S. Eliot ugyancsak elődje felfogását visszhangozta, amikor a kritika funkcióját úgy definiálta, hogy az „lényegében [...] műalkotások magyarázata és az ízlés korrekciója”.¹³ Olyan ember fogalmazott így, aki nem sokkal később a következőképpen határozta meg önmagát: „az irodalomban klasszicista, a politikában royalista, a vallásban pedig anglo-katolikus”.¹⁴

Bármerre indul is Eliot, Stravinsky sem lehet túl messze. Intranszigienciájának 1939–40-ben fogalmazott hitvallása, a *Poétique musicale* fejezetei közül az utolsót a komponista színlag a zenei előadásnak szentelte, valójában azonban kezdettől fogva világossá tette, hogy a látszólag a virtuózok elleni kirohanás formáját öltő s kifejezetten ízléskorrekciós céllal tartott előadás tárgya igazándiból etikai s nem esztétikai jellegű. Stravinsky magából kikelve hánytorgatta fel, hogy „[j]óllehet minden tevékenységet az illendőség és a jólneveltség törvényei irányítanak, az elő-

10 Mancini nézeteit összegzi Andrew Dell’Antonio: *Listening as Spiritual Practice in Early Modern Italy*. Berkeley: University of California Press, 2011, 50.

11 „[T]he agreement of cultivated people about what is good and beautiful was a force for the political cohesion of the community.” – Wye J. Allanbrook: *The Secular Commedia. Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Szerk. Mary Ann Smart & Richard Taruskin. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, [megjelenés alatt], Chapter 2.

12 Friedrich Schiller: „Levelek az ember esztétikai neveléséről”. Ford. Papp Zoltán. In: uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások*. Budapest: Atlantisz, 2005, 155–260., ide: 258.

13 „[...] roughly speaking, [...] the elucidation of works of art and the correction of taste”. – T. S. Eliot: „The Function of Criticism” [1923]. In: *Selected Prose of T. S. Eliot*. Szerk. Frank Kermode. New York: Harcourt Brace Jovanovich/Farrar, Straus and Giroux, 1975, 69.

14 „[...] classicist in literature, royalist in politics, and Anglo-Catholic in religion”. – Uő: *For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order*. London: Faber and Gwyer, 1928, ix.

adóművészek többnyire még mindig teljesen tudatlanok a zenei udvariasság elemi szabályait illetően.”¹⁵ Amikor azonban Stravinsky „az alázatosság nagy témájáról” értekezik, amely vörös fonálként húzódik végig mind a hat leckén, ellentmondásba keveredik: „ez az alázatosság rugalmasságot követel, amely a maga részéről – a meszteri technika mellett – a hagyományhoz való érzéket kíván, és mindennek tetejébe olyan arisztokratikus kultúrát, amely egészében nem megtanulható”.¹⁶ Ez az egzisztenciális ízlés: olyasvalami, amit az ember születése során birtokol, amint az arisztokrata birtokolja a „családot” – s egyúttal az is őt.

Milyen távol is esik ez, gondolhatnánk, mindennapi nyelvhasználatunktól, amely szerint az ízlés pusztán személyes preferencia, amelyről a mondás szerint „nem lehet vitatkozni”. Utóbbi definíciónak ugyancsak hosszú előtörténete van, amely egészen a közismert s az imént általam is megidézett latin maximáig – *De gustibus non est disputandum* – nyúlik vissza. E mondás nem klasszikus auktortól származik. Feltehetőleg középkori és skolasztikus eredetű, hiszen azt a megfontolást tükrözi, hogy különbséget kell tennünk az értelem és az érvelés számára hozzáférhető tárgyak, illetve azon dolgok között, amelyeket a filozófusoknak – vagy legalábbis a skolasztikusoknak – tanácsos békén hagyniuk. Amint George J. Stigler és Gary S. Becker közgazdászok fogalmaztak egy nevezetes tabudöntőgető cikkük kezdetén, amellyel egy – egyiküket egészen a Nobel-díjig vezető – új ösvényre léptek:

A tiszteletre méltó figyelmeztetést, miszerint ízlésekről nem lehet vitatkozni, többnyire tanácsként értelmezzük, hogy ha egy vita során az ízlések különbözőségébe ütközünk, rekeszük be azt, feltehetőleg azért, mert a racionális érvelésnek ott már nincs helye. Az ízlések egy ember viselkedésének megkérdőjelezhetetlen axiómái.¹⁷

Az ízlés mint axiomatikus preferencia a személyes autonómia bástyájának tűnik: demokratikus vagy egalitáriánus eszmének. Mint egy alkalommal maga Liszt is kifejtette, „ízlés dolga, hogy a régi vagy az új-e a szebb – az ízlés éppenséggel önmagáért való dolog”.¹⁸ De vessünk egy pillantást a következő anekdotára, amely visszavezet bennünket a zenéhez. A történet egy hírhedt pamfletből ered, amelyet *Az olasz és a francia zene összehasonlítása (Comparaison de la musique italienne et de la musique française)* címmel 1704-ben adott közre Jean Laurent Lecerf de la Viéville,

15 „Alors que toutes les activités sont régies par un code de la bienséance et du savoir-vivre, les exécutants en sont encore, le plus souvent, à ignorer les préceptes élémentaires de la civilité musicale.” – Igor Stravinsky [sic]: *Poétique musicale*. Huitième édition. [Paris]: J. B. Janin, [é. n.], 152.

16 „[G]rand thème de la soumission [...] Cette soumission exige une souplesse qui requiert elle-même, avec la maîtrise technique, un sens de la tradition et, brochant sur le tout, une culture aristocratique qui n’est pas entièrement susceptible d’acquisition.” – Uott, 149–150.

17 „The venerable admonition not to quarrel over tastes is commonly interpreted as advice to terminate a dispute when it has been resolved into a difference of tastes, presumably because there is no further room for rational persuasion. Tastes are the unchallengeable axioms of a man’s behavior.” – George J. Stigler & Gary S. Becker: „De Gustibus Non Est Disputandum”. *American Economic Review*, LXVII., no. 2 (March 1977), 76–90., ide: 76.

18 „Übrigens ist es Geschmackssache, ob das alte oder neue hübscher ist – der Geschmack ist eben eine Sache für sich.” – Wilhelm Jerger: *Franz Liszts Klavierunterricht von 1884–1886 dargestellt an den Tagebuchaufzeichnungen von August Göllerich*. Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1975, 69.

Fresneuse ura, válaszul egy másik francia arisztokrata, bizonyos François Raguenet abbé két évvel korábban megjelent *Az olaszok és a franciák párhuzama (Parallèle des Italiens et des Français)* című pamfletjére. Mint Lecerf beszámol róla, egy, az olasz zene pompázatos csillogásáért rajongó udvaronc XIV. Lajos színe elé idézett egy ifjú hegedűst, aki hosszú éveken át tanult a legkiválóbb itáliai mesterek keze alatt, s a parancsnak engedelmeskedve a legkáprázatosabb darabot játszotta el, amelyet csak ismert. Mikor a mű véget ért, a király magához hívatta egyik saját hegedűsét, s arra kérte, játssza el udvari zeneszerzője, Jean-Baptiste Lully *Cadmus et Hermione* című operájából az egyik egyszerű *airt*. A hegedűs középszerű volt, az *air* keresetlen, a *Cadmus* pedig semmiképp sem tartozott Lully leghatásosabb műveinek sorába. Amikor azonban az *air* befejeződött, a király az udvaronc felé fordult, és így szólt: „Csupán annyit mondhatok, uram, hogy ez az én ízlésem.”¹⁹

A király az ízlésre való hivatkozással vágta el a vitát – de ez vajon valóban arról tanúskodik, hogy az ízlésekről nem lehet vitatkozni, vagy inkább arról, hogy egy királlyal nem lehet felelni? Az érv, amelyet Lecerf a kasztráltak hangjától elragadtatásba eső Raguenet-vel szemben felhozott, valójában nem az ízlésekről szólt, hanem egyes-egyedül a tekintélyről.

Az ízlésekkel kapcsolatos vitákban vagy kijelentésekben a tekintélyt sok minden pótolhatja. A hivatásosok körében – ideértve a professzionista muzsikusokat is – a leggyakoribb helyettesítő tényező a tapasztalat. Emlékeznek erre a híres lábjegyzetre Johann David Heinichen 1725-ben megjelent számozottbasszus-iskolájából?

Ha van művészet és tudomány, amelyben a tapasztalat szükséges, hát a zene bizonyosan az. [...] Mit értünk azonban azon, hogy tapasztalatot kell szerezniük benne? Egyetlen szócskát említek csupán, amelyben a zeneszerző három fő rekvizituma – nevezetesen a tehetség, a tudás és a tapasztalat, sőt maga a zene valódi célja – mintegy egyetlen közép-pontban találkozik, ezt pedig mindössze négy betűvel úgy hívjuk: *goût*. Egy zeneszerzőnek ugyanis szorgalma, tehetsége és tapasztalata révén mindenekelőtt választékos zenei ízlésre kell szert tennie [...] Az ízléssel bíró zeneszerző megkülönböztető jegye egyes-egyedül annak művészetében rejlik, hogy zenéjét a hozzáértő közönség szemében általában kedvelté és kellemessé tegye, vagy ami ugyanezt jelenti: a fület gyakorlott mesterfogásokkal szórakoztassa, és megindítsa érzéseinket. [...] A választékos ízlés afféle zenei bölcsék köve és a zene titkainak legfőbb kulcsa, amelynek segítségével feltárhatjuk és megindíthatjuk az emberi kedélyt, valamint megnyerhetjük az érzéseket.²⁰

19 „Je ne sçaurois que vous dire, Monsieur, [...] voila mon goût.” – Idézi: Jacques Bonnet: *Histoire de la musique*. Vol. III. Amsterdam, 1725, 321.

20 „Ist die Erfahrung in einer Kunst u. Wissenschaft nöthig, so ist sie es gewiß in der Music. [...] Was meint man aber, daß man in der Erfahrung suchen müße? Ich will ein einziges Wörtgen nennen, worinnen sich unsere 3. haupt requisita compositoris, nehmlich Talent, Wissenschaft und Erfahrung, ja selbst der wahre finis Musices, gleichsam als in Centro terminiren, und dieses heißet mit 4. Buchstaben: der *Gout*. Ein Componist muß sich nehmlich durch seinen Fleiß, durch sein Talent und durch die Erfahrung vor allen Dingen einen auserlesenen Musicalischen *Gout* zu wege bringen [...] Das proprium 4ti modi aber eines Componisten von *Gout*, bestehet einzig und allein in der Kunst, seine Music der verständigen Welt all’ordinaire beliebt und gefällig zu machen, oder welches

Heinichen szerint tehát az ízlés munka és (megfelelő irányítással párosuló) szorgalom révén szerezhető meg, ennél fogva pedig azt nem csupán a született arisztokraták nyerhetik el, hanem a tehetség arisztokratái is. Ugyanebben az értelembe utalt a szóra egyik traktátusában Francesco Geminiani – jóllehet az 1749 táján megjelent *A Treatise of Good taste in the Art of Musick* címe első látásra mintha cáfolná azt a distinkciót, amelyet az „ízlés” és a „jó ízlés” között próbálok megfogalmazni. A kötet szövegében azonban Geminiani rendszerint határozatlan névelőt illeszt a „jó ízlés” elé. Így például mindjárt az előszó kezdetén: „az irigység, amelyet a művészetek és a tudományok területén általában minden új felfedezés kivált, mindeddig késleltette, hogy az éneklés és a hangszerjáték *egy jó ízlés* szerinti szabályait közreadjam” – a szöveg végén pedig hasonlóképp: „Ezzel tehát összegyűjtöttem és elmagyaráztam *egy jó ízlés* valamennyi összetevőjét.”²¹ A szöveg sok mindenre kitér, s végső soron az általunk vizsgált kétféle ízléskategória egyikével sem egyeztethető össze: sem azzal a magasabb rendű, egzisztenciális adottságként felfogott ízléssel, amelyet Haydn Mozartnak tulajdonított, sem azzal a „jó ízléssel”, amelyet mind Rosen, mind Brendel hiányolt Liszt műveiből. Ha Geminiani egyéni értelmezését összevetjük korábbi traktátusa, a Londonban 1745 táján megjelent *Rules for Playing in a True Taste on the Violin, German Flute, Violoncello and Harpsichord* terminológiájával, amelynek a *Treatise of Good Taste* egyfajta kiegészítése, egyértelmű, hogy az *a good taste*, illetve *a true taste* kifejezések egyenrangú szinonimák a „helyes (vagy elegáns) stílus” leírására. S valóban, az alaposabb vizsgálat feltárja, hogy a *Treatise on Good Taste* csupán a díszítésekkel kapcsolatban ad eligazítást ornamenstáblázatok formájában, melyeket gyakorlati példák követnek – főként közismert skót dalok, számozott basszussal ellátva. Amint Robert Donington fogalmaz a faksimile kiadás előszavában:

A korban a „jó ízlés” szinte technikai szakkifejezésnek számított. Nem csupán általánosságban a zenéhez való kifinomult és kulturált viszonyt értették alatta, hanem a kifinomult és kulturált képességet a gyakran csupán körvonalaikban lejegyzett dallamok többé-kevésbé improvizált díszítésére, az efféle kidíszítést ugyanakkor a teljes értékű előadás előfeltételeként követelve meg.²²

einerley: das Gehöre durch erfahrene Kunstgriffe zu vergnügen, und die Sensus zu moviren. [...] Ein auserlesener Gout ist gleichsam der Musicalische lapis Philosophorum, und hauptschlüssel musicalischer Geheimnisse, durch welche man die Menschlichen Gemüther aufschliessen, bewegen, und die Sinnen gewinnen kann.” – Johann David Heinichen: *Der General-Bass in der Composition*. Dresden, 1728, 22–23.

21 „[T]he Envy that generally attends every new Discovery in the Arts and Sciences, ha[s] hitherto deferr'd my publishing these rules of Singing and Playing in a good Taste [...] Thus I have collected and explain'd all the Ingredients of a good Taste.” – Francesco Geminiani: *A Treatise of Good Taste in the Art of Musick*. London, 1749. Faksimile kiadás, szerk. Robert Donington. New York, NY: Da Capo Press, 1969, 1. és 4.

22 „'Good taste' was almost a technical term of the period. It was used not merely for a refined and cultured attitude toward music in general; it was used for a refined and cultured ability to invent more or less improvised ornamentation for melodies often notated in plain outline, but requiring such ornamentation in order to be given a complete performance.” – Uott.

A Geminiani értelmében vett „jó ízlés” tehát, amennyiben lejegyzett kompozíciók improvizált passzázssokkal való kiegészítését jelenti, lényegében egybevág a „rossz ízléssel”, amellyel Lisztet és kortársait vádolták egy évszázaddal Geminiani után, s vádolják mind a mai napig.

Az az ízlés vagy képesség, amelyről Heinichen és Geminiani beszélt, nem egy adott előadó, zeneszerző – vagy akár maga a traktátusszerző – személyes preferenciája, s még csak nem is a „művelt nagyközönségé”. Az erőfeszítés és a műveltség mindnyájunk számára egyforma hozzáférést biztosít a helyes ízléshez – egyvalaki ízlése azonban egyúttal mindenki másé is. Heinichen és Geminiani munkájának tekintélye azon az ígéreten alapult, hogy megtanulható belőlük az egyetemes ízlés, amellyel minden sikeres zeneszerzőnek rendelkeznie kell.

A felvilágosodás korának filozófusaira várt a feladat a 18. század második felében, hogy az ízlés fogalmát függetlenítsék a tekintélyétől, miközben persze ragaszkodtak annak egyetemességéhez vagy – mint Kant fogalmazott – *sensus communis* (azaz „közös érzék”) státuszához.²³ Ez némi logikai gimnasztikát követelt. Kant úgy hidalta át a problémát, hogy az ízlést szubjektívnek tekintette, amennyiben az nem a tárgyak tulajdonságaira, hanem a szemlélésükből fakadó tetszésre vagy nemtetszésre vonatkozik – amint ő maga fogalmazott: „Egy meghatározott objektív ízlésselvet [...] teljességgel lehetetlen megadni, ha azt akarjuk, hogy az ítéletek az ízlés ítéletei legyenek.”²⁴ Ideális esetben a kiváltott reakciók mégis egyetemeseek, minthogy egy, az emberekben – és csakis az emberekben, viszont valamennyi emberben – meglévő képességből erednek. Kant gondos definíciója értelmében mindenkinek van ízlése, és mindenkinek azonos ízlése van. Ebben az esetben tehát joggal beszélhetünk „szubjektív általánosságról”²⁵ – amit manapság interszubjektivitásnak nevezünk.

Az egyetemesség bizonyítékát a konszenzusban kell keresnünk, amelynek annak ellenére is érzékelhetőnek kell lennie, hogy az alkalmi megfigyelő az ízlések óriási változatosságát tapasztalja. David Hume számára ez csak még sürgetőbbé tette, hogy felkutassa – vagy megalkossa – „az *Ízlés Mércéjét*, vagyis egy olyan szabályt, melynek segítségével az emberek egymástól eltérő nézetei összeegyeztethetők, vagy legalábbis kialakítható egy álláspont, mely az egyik véleményt megerősíti, a másikat pedig elveti.”²⁶ Az egyetemes ízlésről szóló felvilágosodott elméletek számára a problémát a magányos kívülállók jelentették: mindazok, akik eltértek

23 Lásd Immanuel Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Ford. Papp Zoltán. Budapest: Osiris–Gond–Cura, 2003 (második, javított kiadás), 208. skk.

24 Uott, 258.

25 Uott, 122.

26 David Hume: „A jó ízlésről”. In: *David Hume összes esszéi*, I–II. Ford. Takács Péter, Budapest: Atlantisz, 1992, I., 222–244., ide: 225. Egy efféle általános mérce létezését Hume igen eredeti módon az esztétikai ítéletek – a tudományos vagy filozófiai elméletekhez képest – nagyobb tartósságával igazolta. A racionálisan konstruált elméleteket érvénytelenítik az utánuk jövők, viszont „[a] természet és a szenvedély hú művészi tükröződései egy bizonyos idő után egészen biztosan mindenkinek megtetszenek, s e tetszést ezután már nem is veszítik el soha. [...] Cicero filozófiájának ma már senki sem ad hitelt, szónoklatainak hevét azonban még mindig megcsodáljuk.” – Uott, 238.

az interszjektív konszenzustól. Beszélhetünk vajon „helytelen” ízlésről, még ha Kant tézise szerint – amellyel a jelek szerint mindenki egyetért – „[a]z ízlésítélet [...] nem megismerési ítélet”²⁷ is, s így nem tekinthető tényszerűnek? Ha létezhet helytelen ízlés, akkor létezhet rossz ízlés – ha pedig létezik rossz ízlés, akkor létezhet jó ízlés is. Közeledünk a mi problémánk gyökere felé.

A helytelen ízlés egy egyetemes ízlélmélet keretében való értelmezésére tett legeredetibb kísérletet Edmund Burke híres *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően* című munkájának bevezetésében találjuk. Burke először is leszögezi, hogy „az ízlés szón az elmének egyszerűen csak azt a képességet vagy azokat a képességeit értem, amelyekre a képzelet művei vagy a szépművészetek hatással vannak, vagy amelyek ez utóbbiakról ítéletet alkotnak”.²⁸ Majd a *wit* és a *judgment* között John Locke által tett distinkciót idézi fel:²⁹ „Locke úr – írja – teljes joggal és pontosan állapítja meg, hogy az elmeél főként a hasonlóságok felderítésével foglalatoskodik; ugyanakkor megjegyzi, hogy az ítélőerő feladata inkább a különbségek fellelése.”³⁰ Amint pedig tapasztalatból tudjuk, az elmeél (*wit*) sokkalta kellemesebb funkció, lévén a hasonlóságok érzékelése közvetlen érzékenység dolga, míg a különbözőségek felismerése tudást és szellemi erőfeszítést igényel. Minthogy az ízlés ítélkezés, érvel Burke, gyakorlásának többé-kevésbé helyes volta nem „valamiféle, az emberekben rejlő felsőbb elven” alapul, hanem az általuk birtokolt „felsőbb tudáson”.³¹

Ez a döntő mozzanat. Ha feltételezzük, hogy az ízlés nem egy egyszerű idea, hanem érzékenységből és tudásból áll össze, abból az következik, hogy az ízlés tökéletlensége akár az egyik, akár a másik tényező tökéletlenségéből eredhet. „Az előbbi minőség hibája az ízlés hiányához vezet” – vagyis az érzékenység hiánya képtelenné tesz bármiféle ítélet alkotására. Ugyanakkor „az utóbbi [a tudás] gyengesége pedig helytelen vagy rossz ízlést” eredményez.³² Legjobb tudomásom szerint ez a passzus fogalmazza meg először azt a felismerést, hogy létezhet olyasvalami, mint: „rossz ízlés”.

E felfedezés következményei beláthatatlanok, s egyúttal vészjóslóak – Burke pedig, dicséretére legyen mondva, nem retten vissza tőlük. Amennyiben „[a] rossz ízlést az ítélőerő hibája okozza” – viszi tovább a gondolatot –, akkor a műalkotások téves értékelése

adódhat az értelem természetes gyengeségéből [...]. Ezen kívül a tudatlanság, a figyelmetlenség, az előítéletesség, az elhamarkodottság, a könnyelműség, a csökönyösség, egyszóval mindazon szenvedélyek és mindazon bűnök, amelyek más kérdésekben elfer-

27 Uott, 117.

28 Edmund Burke: *Filozófiai vizsgálódás a fenségesről és a szépről való ideáink eredetét illetően*. Ford. Fogarasi György. Budapest: Magvető, 2008, 13.

29 Vö. John Locke: *Értekezés az emberi értelemről*. Budapest: Osiris, 2003, 164. skk.

30 Burke: i. m. 19–20.

31 Uott, 22.

32 Uott, 27.

dítik az ítélőerőt, éppúgy kárt tesznek benne itt, a maga finomabb és elegánsabb tartományában.³³

Ha azonban a „rossz vagy helytelen ízlés” jellemhiba vagy eltévelyedés tünetének tekinthető, máris szélesre tártuk a kaput a további visszaélések előtt. Ezt Burke egy különösen emlékezetes passzusban fogalmazza meg, amelyben egy korábbi gondolatára utal vissza – nevezetesen arra, hogy a disztingválás nem növeli, hanem éppenséggel csökkenti az élvezetet, hiszen csökkenti azon tárgyak számát, amelyekből naivan kielégülést nyerhetünk.

Az ítélőerő többnyire csak akadályokat gördít a képzelet útjába, szétosztatja varázslatának színhelyeit, és eszünk kellemetlen igájába fog bennünket; mert szinte az egyetlen öröm, melyet az emberek abban lelnek, hogy jobban ítélnék másoknál, a helyes gondolkodásból fakadó tudatos büszkeségben és fölényben leledzik; csakhogy ez közvetett öröm, mely nem közvetlenül a szemlélt tárgyból ered.³⁴

III.

Az esztétikai sznobizmus születésének – vagy legalábbis megkeresztelésének – tanúi vagyunk, amely mindenkor és kizárólag társadalmi sznobizmus áruhába bújtatva. A sznobizmus nyújtotta élvezet azonban, ha közvetett is, óriási; Burke-nek a sznobizmusról adott magyarázata pedig – mely szerint ez az egyetlen kompenzáció, amelyet a közvetlenség és a naiv élvezet kritikai ítélőerőnk megkívánta elvesztéséért kapunk – a legtalálhatóbb értelmezés, amelyet e témáról valaha olvastam. Egyszermind pedig a feltörekvő „jó ízlés” értelmezése és kritikája is, amely párhuzamosan jelenik meg az esztétikai – vagyis mind között a legtösgyökeresebben polgári – sznobizmussal; sőt, talán azzal egyenértékűnek is tekinthető.

Nem az ízlés, hanem a „jó ízlés” olvasztja egyggyé az esztétikai és az erkölcsi minőséget, s tart felettük közös ítélőszéket – a sznobizmus törvénytelen gyermekeként a negatív ítélkezés egyre szigorúbb gyakorlását követelve meg. A „jó ízlés”, nem pedig az ízlés az, amely elfeledkezik Kant maximájáról, miszerint az ízlés nem a szemlélt objektumok, hanem a szemlélő szubjektumok tulajdonsága, s konstruál az egyes művek számára hamis egzisztenciális kategóriákat – olyanokat, mint a „giccs”, amelynek fogalma éppen az itt bemutatott folyamattal párhuzamosan keletkezett.³⁵ Mint a sznobizmus afféle helyettese, a „jó ízlés” nem csupán feltörekszik, de verseng is. Arra sarkallja az embert, hogy egyre bővítse a kinti sötétségbe taszítható műalkotások körét, s ezáltal – Burke elegáns megfogalmazása

33 Uott, 28.

34 Uott, 29.

35 Megoszlának a vélemények arról, a terminus vajon az angol *sketch* szóból, vagy inkább a német *verkitschen*ből származik-e, amely az olcsó kiárusításra utal (bár könnyen lehet, hogy az ige voltaképpen a főnévből származik). A szó a müncheni képzőművészeti piacon mindenesetre már az 1860-as években használatos volt. Lásd Matei Calinescu: *Five Faces of Modernity*. Durham: Duke University Press, 1987, 232–237.

szerint – a személy „tudatos büszkesége és fölénye” a lehető legnagyobb lehessen. Ennek köszönhetőek – ha szabad egy pillanatra előreszaladnunk – az áltudomány olyan impozáns munkái, mint Gillo Dorfles hóbortos kompendiuma, *A giccs. A rossz ízlés antológiája*,³⁶ amely a mindenki által várt náci és szovjet plakátok, erotikus valóságos ábrázolások, illetve a törülközőkre és szemüvegtokokra nyomtatott Mona Lisák mellett jó néhány olyan tételt is tartalmaz, amelyek beválogatásának célja csakis az olvasó megbotránkoztatása lehetett. Dorfles például a New York-i Cloisterst is felemlíti; azt a középkori művészetnek szentelt múzeumot, amelyet John D. Rockefeller alapított 1938-ban. A képalírás szerint:

A struktúra teljesen modern, de megjelennek rajta a középkori kolostorok eredeti kerengőinek autentikus építészeti jellegzetességei. A termekben, amelyekben mindig hemzsegek a turisták, autentikus tárgyak és műalkotások vannak kiállítva.³⁷

Ez a leírás nem hagy kétséget afelől, minek – vagy inkább: kinek – szól a becsmérő hang. A „jó ízlés” gyakorlásának terén kibontakozó elkerülhetetlen és határtalan versenyt találóan írja le Joseph Wood Krutch egy különösen követendő műítesz könyvének recenziójában. „Módszere egyike a legbiztosabbaknak”, jegyzi meg:

Ha valamennyi új könyvtől vagy színdarabtól elvitatod az örökérvényűséget, az idő téged fog igazolni tíz közül jóval több mint kilenc esetben. Ha ócsárolod, amit mások dicsérnek, mindig fennáll a lehetőség, hogy intelligenciád és ízlésed magasabb rendű. Ha viszont megengeded magadnak, hogy dicsérj valamit, egy másik magasabb rendű személy mindig megalázzhat azzal, hogy azt mondja: „Szóval ez az a fajta dolog, ami tetszik neked”.³⁸

Ez a rettegés az előadókat éppúgy sújtja, mint a kritikusokat. Reynaldo Hahn 1920-ban, *Du chant* címmel megjelent énekiskolájában van egy ragyogó passzus az ízlésről. Az énekes, dalszerző és énektanár Hahn (már csak mint Marcel Proust szeretője is) mintha minden más muzsikusnál hitelesebben testesítené meg a *belle époque* szellemét – azét a korszakét, amely szinte szinonimájává lett az eleganciának, amelyet viszont az ízlés szinonimájának tekinthetünk. Az említett szövegrész mégis csöpög a sarkazmustól:

36 Gillo Dorfles: *Il Kitsch. Antologia del cattivo gusto*. Milano: Mazzotta, 1968.

37 Fordítás az angol változat alapján: uő: *Kitsch. The World of Bad Taste*. New York, NY: Universe Books, 1969, 24.: „The structure is entirely modern but incorporates authentic architectural features from the cloisters of medieval monasteries. Authentic objects and works of art are displayed in the halls, which are always full of tourists.”

38 „Her method is one of the safest. [...] If you deny permanent significance to every new book or play time will prove you right in much more than nine cases out of ten. If you damn what others praise there is always the possibility that your intelligence and taste are superior. But if you permit yourself to praise something then some other superior person can always take you down by saying ‘So that is the sort of thing you like.’” – Joseph Wood Krutch: „The Long Claw of Contempt” [Mary McCarthy *Sights and Spectacles* című kötetének recenziója], *Saturday Review of Literature*, 26 May 1956, 20.

Ha az éneket nem a szív kormányozza (s mint tudják, az ember nem háborgatja a szívet csak úgy, valami semmiségért), ha az éneket nem az érzés, a pátosz, a szív közvetlen kiáradása vezeti, akkor az ízlés hoz ítéletet, ő parancsol, ő uralkodik mindenben. Mindenütt jelen kell lennie, és százféle módon cselekszik egyszerre. Gondolja csak el! A vokális előadás egyetlen részlete sem vonhatja ki magát kénye-kedve alól.

De először is fogalmazzunk pontosan.

Ízlésen ezúttal nem a szép felfogásának azt a magasabb rendű, transzcendens képességét értjük, amelyből az esztétika ered. Nem kívánhatjuk valamennyi énekestől, hogy a szó szoros értelmében ízléses ember legyen, hiszen egy efféle elvárás tovább csökkentené a lehetséges énekesek olyannyira korlátozott számát... Ízlésen egy többféle ösztönből egybegyűrt ösztönt értünk; a legapróbb arányok biztos és gyors felfogását, egy sajátos érzékenységet, amely nagyban emlékeztet a szellemre, s amelynek köszönhetően az ember önkéntelenül elveti azt, ami foltot ejthetne az együttes játékon, megváltoztatná vagy gyengítené az érzést, eltorzítaná a jelentést, kiemelne egy hibát, ellene szegülne a művészet szándékainak. Ismétlem: az ízlés e fajtájában nagy szerepet játszik a szellem, s éppígy az érzés és a neveltségessé válástól való félelem. Kétségtől ez az oka annak, hogy az éneklés terén a nők több ízlésről tesznek tanúbizonyságot, mint a férfiak.³⁹

A neveltségessé válástól való félelem. Hahn nyilvánvalóan nem az egzisztenciális, hanem az aspirációs ízlésről beszél – arról az ízlésről, amely védekezni próbál a sznobok tékozlása ellen, akik elvetik az idioszinkráziát az őszinteséggel együtt, és arra kényszerítik a művészeket (Hahn bigott nézete szerint különösen a gyengébb nemet), hogy – amint a művészet társadalomtörténetével foglalkozó Russell Lynes fogalmazott egy nevezetes tanulmányában, amelyben egy, a vagyon vagy a család helyett az „emelkedett gondolkodáson” alapuló, új társadalmi rendet hirdetett meg – a „jó ízlés [...] teljességgel ártalmatlan és lényegében jellegtelen” mezzsgyéjére térjenek vissza.⁴⁰

Lynes persze már Rosen és Brendel korában vetette papírra gondolatait, s annak a társadalmi és esztétikai folyamatnak egy kései stádiumát írja le, amelynek kezd-

39 „[L]orsque le chant n'est pas régi par le cœur (et, vous savez, on ne dérange pas le cœur comme ça, pour rien), que le chant n'est pas guidé par le sentiment, par le pathétique, par l'effusion directe du cœur, c'est le goût qui discerne, qui décréte, qui préside à tout. Il faut qu'il soit partout et agisse de cent façons à la fois. Songez donc! Pas un seul détail du sacrifice vocal qui ne soit soumis à son bon plaisir.

Mais, d'abord, précisons.

Par goût, nous n'entendons pas, ici, cette faculté supérieure, transcendante de concevoir le beau et qui engendre l'esthétique. Nous ne pouvons demander à tous les chanteurs d'être, à proprement parler, des gens de goût, car cette exigence réduirait encore le nombre si restreint des chanteurs possibles... Par goût, nous entendons un instinct mêlé de plusieurs instincts, une perception sûre et rapide des plus infimes proportions, une sensibilité particulière, ressemblant beaucoup à l'esprit et qui fait qu'on rejette spontanément ce qui doit faire tache dans un ensemble, altérer ou affaiblir une sensation, faire dévier un sens, favoriser une erreur, aller à l'encontre de ce que l'art se propose. Je vous le répète: il entre beaucoup d'esprit dans ce genre de goût, et, aussi, le sentiment et la crainte du ridicule. C'est sans doute pour cela qu'en matière de chant les femmes ont plus de goût que les hommes.” – Reynaldo Hahn: *Du chant*. Paris: Gallimard, 1957, 214.

40 „high thinking [...] entirely inoffensive and essentially characterless [...] good taste.” – Russel Lynes: „Highbrow, Lowbrow, Middlebrow”. *Harper's Magazine*, February 1949. Reprint: *The Wilson Quarterly*, Vol. I, no. 1. (Autumn 1976), 146.

teit Burke jóval azelőtt feltérképezte, hogysem a „jó ízlés” hiteltelen kategóriája meggyökeresedett volna (bár úgy is fogalmazhatunk, hogy éppen ő jósolta meg azt). De térjünk vissza Burke korába, hogy közelebb jussunk Liszthez. Az (egyetemes) ízlésről szóló eszmefuttatása végén Burke derűlátóan megjegyzi, hogy „az ízlés [...] pontosan oly mértékben fejlődik, ahogyan ítélőerőnket fejlesztjük, tudásunk bővítése, tárgyunk kitartó megfigyelése, valamint a folytonos gyakorlás által”.⁴¹ Hogy egyetlen képletre egyszerűsítsük a dolgot, Burke szerint *ízlés*=*ítélőerő*=*tudás*, s aki a legtöbbet tud, az ítél a legjobban. A tudatlanok tetszésének keresése tehát rombolja az ízlést, hiszen útjában áll a tudás gyarapodásának. Azok, akik keresik vagy el is nyerik a tudatlanok tetszését, veszélybe sodorják az ízlés fejlődését. Ezzel pedig immár minden készen áll, hogy hősünk színre léphessen.

IV.

Mielőtt azonban a hős megjelenhetne, még egy kérdést kell röviden érintenünk, nevezetesen a virtuozitás ambivalens jellegét, illetve a hozzá való ambivalens viszonyulást Liszt korában – természetesen nem a közönség, hanem a frissiben professzionalizálódott ízlésformáló osztály részéről, amelyet Liszt ingerülten „a középszerűség arisztokráciájának” nevezett.⁴² Az irodalommal, zenével és a két terület között a romantika idején kialakult kapcsolatokkal foglalkozó történész, Gillen D’Arcy Wood ezt a keserű megfogalmazást „az egyre befolyásosabb közép-osztálybeli kulturális rezsimmel” hozza összefüggésbe, „amely meg kívánt tisztulni a virtuóz hivalkodástól” – ezt az aspirációt Wood igen lényegre törően *virtuosophobia* névvel illeti.⁴³ A virtuozofóbia nyilvánvalóan rokona annak a magatartásnak, amelyet Jonas Barish irodalomtörténész „színházellenes előítéletnek” nevezett abban a könyvében, amely az ókori Görögországtól a 20. század közepéig követi egy különös inkonzisztencia történetét, nevezetesen, hogy „a művészetekből eredő legtöbb jelző” – mint a *poétikus*, az *epikus*, a *lírai*, a *zenei* vagy a *plasztikus* – „dicsérő értelemben használatos a többi művészeti ágban vagy a való életben”, a színházról származó terminusok – mint a *színházi*, az *operás*, a *melodramatikus* vagy

41 Burke: i. m. 31.

42 Vö. *The Musical World*, CCXCII. (28 October 1841), 276: „M. Liszt is reported to have said that there was ‘an aristocracy of mediocrity in England, at the head of which was William Sterndale Bennett’; he might, with a vast deal more of truth, have asserted, that there is an aristocracy of hyperbole and nonsense in Paris, of which himself and his friend, the *philosophic* Chopin, are at the summit.” [„Beszámolóik szerint Liszt azt mondta, ‘Angliában létezik a középszerűség arisztokráciája, amelynek feje William Sterndale Bennett’; ennél sokkalta több joggal állíthatna volna, hogy Párizsban létezik a túlzás és a nonszensz arisztokráciája, amelynek élén ő maga és barátja, a *filozofikus* Chopin áll.”] – Chopin hetedik mazurkasorozata, a *Souvenir de Pologne* szignálatlan recenziója; szerzője feltehetőleg a folyóirat állandó recenzense és későbbi szerkesztője, John William Davison.)

43 „[...] an increasingly influential middle-class cultural regime that wished to be purified of virtuosic display”. – Gillen D’Arcy Wood: *Romanticism and Music Culture in Britain, 1770–1840: Virtue and Virtuosity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 8. A kötet teljes bevezetése (Introduction: *Virtuosophobia*, 1–19.) e témát taglalja, a hatodik fejezet pedig (The Byron of the Piano, 180–214.) Liszt 1840–41-ben tett angliai turnéjáról szól.

a *színpadias* – azonban feltűnő kivételek, hiszen „többnyire ellenségesek vagy leki-csinylők”.⁴⁴ A színházellenes előítélet egyik oka, hogy a színpadi játék, amely definíciója szerint alakoskodás, vét az őszinteség ideálja ellen; a virtuózokat pedig gyakran hasonló váddal illetik, mely szerint előadásuk rendkívüli hatása nem függ össze – vagy legalábbis nem szükségképpen függ össze – az igazi érzéssel. E kérdéssel kapcsolatban Nietzsche különösen nyíltan fogalmazott. A *Wagner-estet* című írásában azt a kérdést tette fel, hová tartozik Wagner, válasza pedig túllépett Wagner személyén, s egy füst alatt annak apósát is megvádolta. Hogy hová is tartozik Wagner?

Nem a zenetörténetbe. Mit jelent hát mégis a zene történetében? A színész megjelenését a zenében: roppant jelentős esemény ez, és ha meggondoljuk, talán még félelmet is ébreszt bennünk. Képletben kifejezve: „Wagner és Liszt”.⁴⁵

Wagner legalább a színház falai között színészkedett. Lisztről viszont, aki a hangszeres előadást változtatta egyfajta színházzá, csak mélységes rosszallással szólhatunk. Nietzsche perorációja a maga három, dőlt betűs „követelményével” nem a színészre, hanem a zenészre mutat ujjal, hiszen amint a színház előtérbe kerül, úgy szorul háttérbe a zene. „De ki kételkedik még abban, amit akarok – abban a három követelményben, amelyre a művészetért érzett haragom, aggodalmam és szeretetem miatt nyitottam a szám?” – mennydörgi Nietzsche.

Hogy a színház ne uralkodjon a művészeteken.

Hogy a színész ne tévessze meg az igazit.

Hogy a zene ne legyen a hazugság művészete.⁴⁶

A virtuózok ráadásul sosem lehetnek „érdek nélküliek”, hogy Kant legfontosabb esztétikai mércéjét idézzük. A színházi előadókhoz hasonlóan mindig ugyanaz a cél lebeg a szemük előtt – nevezetesen hogy viharos, hiúságukat csiklandozó tetszésre, valamint zsebük mértéktelen megtömésére ragadtassanak bennünket. Az általuk leküzdendő nehézségek iránti érdeklődésünk pedig nem annyira esztétikai, mint inkább emberi természetű – az a fajta érdeklődés, amely az atléták és a szemfényvesztők produkcióinak éppúgy kijár, mint a muzikusokénak. D’Arcy Wood mindezt társadalmi összefüggésbe helyezte, amikor a György korabeli Angliában tapasztalható „antagonizmusról” írt, mely különösen akkor vált kézzelfoghatóvá, amikor Liszt Londonban sokkalta kevesebb sikerrel vette ostrom alá „az irodalmi (és akadémikus) kultúra és a társasági zenei gyakorlat között”, illetve „a romantikus, középosztálybeli ’erények’ és az arisztokratikus virtuozitás között”

44 „[...] most epithets derived from the arts [...] are laudatory when applied to the other arts, or to life [...] tend to be hostile or belittling.” – Jonas Barish: *The Antitheatrical Prejudice*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1981, 1.

45 Friedrich Nietzsche: *Wagnerről és Schopenhaueréről*. Ford. Romhányi Török Gábor. Budapest: Holnap Kiadó, 2001, 30.

46 Uott, 32.

épült esztétikai barikádokat, mint a Kontinensen.⁴⁷ Ismét visszatértünk Venosta márkihoz és a „család”, illetve a „jó család” közötti különbségtételhez. Az előbbi érdem nélkül elnyert státusz; az utóbbi az erény gyakorlása révén kivívott hírnév.

Ebből adódik a 19. századi zenei recepció egyik paradoxonja, amely még a 21. század elején is kísért bennünket – nevezetesen: a virtuozitás becsméréseinek és a nehézség fetisizálásának egyidejűsége. Hogy e paradoxont feloldjuk, először is érdemes visszatérnünk Edmund Burke-höz és nevezetes traktátusához. A fenségesről szóló szakaszban egy utólagos betoldásnak tűnő, rövid bekezdésre bukkanunk a nehézségről, mint „a nagyság egy másik forrásáról”:

Ha egy műről az a benyomásunk, hogy megalkotásához mérhetetlen erő és munka kellett, az idea nagyszerű. Stonehenge sem elrendezés, sem díszítés tekintetében nem csodálatra méltó; de azok a hatalmas, durva kőtömbök, végükre állítva és egymásra téve, figyelmünket arra a mérhetetlen erőre terelik, mely ehhez a munkához szükségeltett. Mí több, a mű durvasága még növeli is a grandiózusságot, mivel kizárja a művészet és a mesterkélt-ség ideáját; az ügyesség ugyanis másfajta hatást vált ki, amely jelentősen eltér ettől.⁴⁸

Az ügyesség révén leküzdött nehézség tehát nem fenséges; pontosabban szólva a nehézség ügyes leküzdése megsemmisíti a fenséges hatást, és beárnyékolja az általa keltett bámulatot. Helyettesítsünk „virtuozitást” Burke „ügyességének” helyébe, s világossá válik az ok, amelynek folytán a Lisztet az 1840-es években bíráló angol kritikusok olyannyira lebecsülték, sőt éppenséggel rosszalották a zongorista „transzcendens” virtuozitását, inkább a trivialitással, semmint a nagysággal asszociálva azt.⁴⁹ A transzcendencia éppen a virtuozitás meghaladásában rejlett, amely vétett a nehézség erénye ellen.

Beethoven művei – a Burke által sugallt értelemben – a zene Stonehenge-ének számítottak. Megalkotásuk *per aspera ad astra* küzdelme már azelőtt közmondásossá vált, hogy a zeneszerző vázlatfüzetei feltárták volna tényleges munkáját a kutató szemek előtt. S hasonlóképp, előadásuk ugyancsak közmondásos küzdelemmé lett, a nehézségek legyőzésének pedig még a látszata is szentségtörésszámba ment. A Beethovennel kapcsolatos közmegegyezés – az ízléses megközelítés – alázatot követelt, amely mintaszerűen nyilvánul meg Artur Schnabel híres megjegyzésében:

Csak az a zene vonz, amelyet jobbnak gondolok annál, mint ahogy elő lehet adni. Ennél-fogva úgy érzem (helyesen vagy helytelenül), hogy ha egy zenemű nem jelent számomra problémát, méghozzá soha meg nem oldható problémát, nem is nagyon érdekel.⁵⁰

47 „[B]etween literary (and academic) culture and the sociable practices of music; between Romantic, middle-class 'virtues' and aristocratic virtuosity.” – D'Arcy Wood: i. m. 270., 90. jegyzet.

48 Burke: i. m. 93.

49 D'Arcy Wood: i. m. 178.

50 „I am attracted only to music which I consider to be better than it can be performed. Therefore I feel (rightly or wrongly) that unless a piece of music presents a problem to me, a never-ending problem, it doesn't interest me too much.” Artur Schnabel: *My Life and Music*. Ed. Edward Crankshaw. New York: St. Martin's Press, 1961, 121.

Schnabel alázata persze legalább annyira tekinthető hengegésnek, mint vallo-másnak – akárcsak arra a riporter kérdésre adott válasza, hogy az ő programjai mennyiben térnek el más zongoristákéitól: „Az én műsoraim a szünet után is fárasztóak.”⁵¹ S ha Schnabel áhítatát mintaszerűnek neveztem, mit is mondhatnánk Sir Colin Davisről, aki Beethoven *Missa solemnis*éről a következőképpen nyilatkozott: „Ez olyan nagy mű, hogy sosem volna szabad előadni”?⁵²

Beethoven egyedülálló társadalmi pozíciója szorosan összefüggött kortársainak a művek és a nehézség iránt tanúsított új hozzáállásával (pontosabban a korábbi hozzáállás újraértékelésével), illetve a társadalomtól való eltávolodásával, amely süketségéből adódott. Mindez Beethoven egy társadalmi szélsőség felé taszította, éppen a virtuózzal ellentétes irányba, hiszen utóbbi – akárcsak maga Beethoven is pályája korábbi szakaszaiban – maga volt a megtestesült közvetlenség. Beethoven arisztokrata pártfogói is bátorították a maga kérkedően nehéz stílusának kialakítására, míg a virtuóz a közmegegyezés szerint a közönséges tömeget szolgálta ki.⁵³ A műalkotás ekkortájt manifesztálódott fogalmát, amelyet Beethoven tehetsége és sorsa olyan sikeresen hitelesített, máig magunkénak valljuk. Ennek köszönhetően jöhetett létre a „klasszikus zene” képzete, vagyis a zene állandó és változhatatlan tárgyként való felfogása, a tárgyiasulás ugyanazon fokán, mint a többi művészeti ág (például a festészet vagy a szobrászat) produktumainak esetében: immár a zenében is létezik olyan konkrét entitás, amely kiérdemli a „mű” nevet.⁵⁴ A zenét, amely továtúnik az időben, most új szempontból fogták fel – olyasvalamiként, ami (mint Lydia Goehr fogalmazott híres könyvének címében) ontológiaiilag egy „képzeltbeli múzeumban” – egyfajta fogalmi térben – létezik.⁵⁵

Képzelnünk tehát el egy tárgyiasult zeneművet a fenti módon – mint egy műtárgyat egy bizonyos módon felügyelt térben. A Schnabel és Davis szavaiból sugárzó alázat (akár készpénznek vesszük, akár nem) e tárgy alatt helyezkedik el. Felfelé tekint. Aspirációs jellegű. A virtuóz hozzáállása ugyanakkor, aki – mint közhelyszerűen hinni szokás – legyőz minden nehézséget, könnyedén veszi az akadályokat, s keze alatt minden könnyűnek tetszik, a mű felett áll. Lefelé tekint. Ennél fogva pedig működése egy etikai határvonal arrogáns áthágása, hübrisztől duzzadó támadás az aspirációs megközelítés ellen – *a fortiori*: a „jó ízlés” ellen való véték.⁵⁶

51 Gregor Pjatigorszkij: *Csellóval a világ körül*. Ford. Feuer Mária. Budapest: Gondolat, 1970, 125.

52 „It’s such a great work, it should never be performed.” Idézi John Canarina: *The New York Philharmonic. From Bernstein to Maazel*. New York: Amadeus Press, 2010, 294.

53 Lásd Tia DeNora: *Beethoven and the Construction of Genius*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1996.

54 A zenei ontológiának erről az aspektusáról a legárnyaltabb képet Roman Ingarden nyújtja *The Work of Music and the Problem of Its Identity* című könyvében: Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1986.

55 Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*. Revideált kiadás: New York: Oxford University Press, 2007.

56 Dana Gooley szépen és mély beleérzéssel fogalmazza meg ezt a gondolatot *The Virtuoso Liszt* című munkája (Cambridge: Cambridge University Press, 2004) első soraiban: „A virtuozitás lényege a határok lebontása. A muzsikos, az atléta és a varázsló mindnyájan potenciális virtuózok, amint túllépnek

Egy Liszt egyik londoni koncertjéről írott beszámoló, amely a szólistát az „Emperor” zongoraverseny gondatlan őrzőjeként állítja elénk, tökéletesen összegzi ezeket a kifogásokat:

A számtalan szabadosság, amelyet a szöveggel szemben megengedett magának, a zeneszerző iránti tisztelet hiányáról tanúskodott. Az egész versenymű inkább öndicsőítésének tetszett, semmint a szerető tanítvány szívbeli érzésének.⁵⁷

V.

A virtuozofóbia – vagyis a virtuozitás és a nehézség közötti különbségtétel – legmarkánsabb megnyilatkozása magától Liszttől maradt ránk. A passzus az úgynevezett *Bachelier*-levelek közül a másodikban található, amely 1837. február 12-én jelent meg a párizsi *Gazette musicale*-ban, George Sand-nak szóló ajánlással:

Gyakran játszottam – akár nyilvánosan, akár szalonokban – [...] Beethoven, Weber és Hummel műveit, és restelkedve kell megvallanom, hogy a szép dolgokat a maguk fenséges egyszerűségében mindig csak lassan felfogó közönség tetszésének kicsikarása érdekében bármiféle skrupulus nélkül változtattam meg a tempókat és a művek intencióit; egészen odáig mentem, hogy arcátlanul futamok és orgonapontok tömegét adtam hozzájuk, amelyek a tudatlanok tapsát kivívva vétkesen egy olyan tévútra vezettek, amelyről szerencsére hamarosan sikerült letérnem. Nem tudja elképzelni, kedves barátom, mennyire megvetem a rossz ízlésnek tett efféle engedményeket, a zene SZELLEMÉNEK és BETÚJÉNEK ezt a megszenteltetését, hiszen számomra immár a nagy mesterek

egy határon – annak határán, ami lehetségesnek tetszik, vagy amit a néző egyáltalán el tud képzelni. Amint a túllépés megtörtént, a határ elmozdul, és a lehetséges határvonalai újrajazolódnak.” [Virtuosity is about shifting borders. The musician, the athlete, and the magician are potentially virtuosos as soon as they cross a limit – the limit of what seems possible, or what the spectator can imagine. Once this act of transgression is complete, the border shifts, and the boundaries of the possible are redrawn.]

57 „The many liberties he took with the text were evidence of no reverential feeling for the composer. The entire concerto seemed rather a glorification of self, than the heart-feeling of the loving disciple.” – Morris Barnett a *Morning Post*-ban, 18 August 1845. Idézi: Dana Gooley: „The Battle against Instrumental Virtuosity in the Early Nineteenth Century”. In: *Franz Liszt and His World*. Eds. Christopher H. Gibbs & Dana Gooley. Princeton: Princeton University Press, 2006, 109, 51. jegyzet. – De mint oly sokszor, ami az egyik embernek pusztán törvényszegés, a másiknak transzcendencia. Mindig mód van rá, hogy a virtuozitást inkább „spirituálisan” – vagyis mint a fizikai gátak felett aratott győzelmet – értelmezzük. Heine azt írta, hogy a többi zongorista „csupán kezügyessége révén csillog, amellyel a húrozott fát kezeli, Lisztnél azonban nem gondolunk többé a legyőzött nehézségekre; a zongora eltűnik, és maga a zene nyilatkozik meg.” („sie glänzen durch die Fertigkeit, womit sie das besaitete Holz handhaben, bei Liszt hingegen denkt man nicht mehr an überwundene Schwierigkeit, das Klavier verschwindet, und es offenbart sich die Musik.”) Heinrich Heine: *Lutetia*. Erster Teil. XXXIII. Paris, 20. April 1841. – Másutt azonban Heine szavait kevésbé hatja át az a lelkesedés, amely Liszt játékának hallatán csaknem mindenkit magával ragadott, s Liszt fizikai valóját idézi fel, amint „homlokán többször hátrasímitotta a haját”, hallgatóit nézőkké, sőt kukkolókká fokozva le, akik „egyszerre érzik magukat megfélemlítve és fellelkesítve, de mégis inkább megfélemlítve”. („sich mehrmals das Haar über die Stirne zurückgestrichen hat [...] daß man zugleich, beängstigt und beseligt wird, aber doch noch mehr beängstigt.”) Uő: „Über die Französische Bühne, Zehnter Brief”, 1837.

remekművei iránti legmélyebb tisztelet lépett kora ifjúkorom az újdonságra és a magamutogatásra való törekvésének helyébe.⁵⁸

Liszt tehát – Marie d’Agoult feltételezett asszisztenciája mellett – a rossz ízlés (*mauvais goût*) vádját szegezi önmaga ellen, ami a maga idejében újszerű megállapításnak számíthatott. Csakhogy, amint már Schnabel esetében is megállapítottuk, az ehhez hasonló vallomások egyszersmind a kérkedés egy formájának is tekinthetők, a megalázkodás pedig egyfajta önreklám is lehet. Véleményem szerint elég világos, hogy Liszt – aki ez idő tájt Sigismund Thalberggel rivalizált – éppen ebben az értelemben élt a bűnbánat és a vezeklés retorikájával, azt próbálva igazolni, hogy személyesen benne, nem pedig valamelyik vetélytársában kell felismerünk (hogy egy jó néhány évvel korábban írott levelének híres megfogalmazását idézzük) „a művészt [...] amilyenre ma szükség van”.⁵⁹ Vagyis azt a művészt, aki lépést tart a legfrissebb intellektuális divatokkal, ügyesen használja a sajtót a jó *public relations* kialakítására, s aki ennél fogva képes megőrizni vezető szerepét a nyilvánosság új korszakában. Riválisaival szemben Liszt olyan művészként tüntette fel magát, aki mind az ízlésnek, mind pedig a „jó ízlésnek” birtokában van; aki aspirál, tehát nem lefelé, hanem felfelé tekint „a nagy mesterek remekműveire”.

Nincs okunk kételkedni Liszt aspirációinak őszinteségében. Csakhogy, mint Kenneth Hamilton fogalmazott,

az 1840-es években tett koncertturnéiról beszámoló kritikák közül jó néhány tanúsítja, hogy [Liszt 1837-ben] valamiféle Szent Ágoston híres buzdítására emlékeztető magatartást képviselt: „Uram, [...] adj nekem tisztaságot és önmegtartóztatást, de – még ne!”⁶⁰

Liszt továbbra is kész és képes volt arra, hogy – Carl Reinecke szavaival – „elkápráztassa a tudatlan tömeget”.⁶¹ A vádban rejlő társadalmi gyűlölet azonban

58 „J’exécutais alors fréquemment, soit en public, soit en des salons [...] les oeuvres de Beethoven, Weber et Hummel, et, je l’avoue à ma honte, afin d’arracher les bravos d’un public toujours lent à concevoir les belles choses dans leur auguste simplicité, je ne me faisais nul scrupule d’en altérer le mouvement et les intentions; j’allais même jusqu’à y ajouter insolemment une foule de traits et de points d’orgue, qui, en me valant des applaudissements ignares, faillirent m’entraîner dans une fausse voie dont hereusement je sus me dégager bientôt. Vous ne sauriez croire, mon ami, combien je déplore ces concessions au mauvais goût, ces violations sacrilèges de l’ESPRIT et de la LETTRE, car le respect le plus absolu pour les chefs-d’oeuvre des grands maîtres a remplacé chez moi le besoin de nouveauté et de personnalité d’une jeunesse encore voisine de l’enfance.” – Újraközlés: Fr. Liszt: *Pages romantiques*. Éd. Jean Chantavoine. Paris: Librairie Félix Alcan, 1912, 104–105.

59 Liszt 1832. május 2-án írott levele Pierre Wolffhoz; magyarul idézi Hamburger Klára: *Liszt*. 2., jav. bőv. kiadás. Budapest: Gondolat, 1980, 65.

60 „[...] numerous reviews of his concert tours of the 1840s indicate that [as of 1837], he cultivated an attitude akin to St. Augustine’s famous exhortation, ‘Oh Lord, grant me chastity – but not yet!’” – Kenneth Hamilton: *After the Golden Age. Romantic Pianism and Modern Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2008, 235. (Az Augustinus-idézet magyar fordítása: *Szent Ágoston vallomásai*. Ford. Dr. Vass József. Budapest: Szent István Társulat, [1995], 203–204.)

61 „dazzle the ignorant throng” – angolul idézi Adrian Williams: *Portrait of Liszt. By Himself and His Contemporaries*. Oxford: Clarendon Press, 1990, 145. – Az 57. lábjegyzetnél idézett kritika, mely nyolc évvel a *Bachelier*-levelek születése után regisztrálja, hogy Liszt még mindig korábbi előadói trükkjeiből él, ugyancsak ezt a tényt igazolja.

óvatosságra int: elhamarkodott volna Lisztre a „populizmus” bélyegét sütnünk, hiszen – mint Dana Gooley emlékeztet – Liszt hangversenypraxisának néhány eleme éppen az ellenkezőjéről tanúskodik. Magasabb belépti díjat követelt, mint bármelyik kortársa – amit Gooley Liszt azon törekvése vezet vissza, hogy „kirekessze a középpolgárságot”, s biztosítsa, hogy hangversenyei magas presztízű események maradjanak, populáris szórakozás helyett.⁶² Mint láttuk, maguk a *Bachelier*-levelek is arról tanúskodnak, hogy Liszt hírnevét a kulturális trendeket meghatározó párizsi intellektuális és politikai elittel való kapcsolatára kívánta alapozni.

A zeneszerző-előadó Liszt talán leglényeglátóbb, a sziporkázó belső ellentmondásokat és a változó közízlést legtalálébban ábrázoló arcképét Vlagyimir Vasziljevics Sztaszov rajzolta meg egy először 1889-ben publikált visszaemlékezésében, amely a nagy zongorista 47 évvel korábban, 1842-ben lezajlott szentpétervári bemutatkozását idézi fel:

Ez a hangverseny minden tekintetben szokatlan volt. Először is mindvégig csupán Liszt jelent meg a pódiumon: rajta kívül az egész koncerten nem volt semmilyen más előadó – sem zenekar, sem énekesek, sem valamilyen más hangszeren játszó szólisták. Ez valamennyiünk számára hallatlan, rendkívüli újdonság volt; szinte már arcátlanság. Micsoda hiúság! Micsoda felfuvalkodott önhittség! Mintha azt mondaná: „Én egyedül is elég vagyok a számotokra. Csak rám figyeljete, senki másra nincs szükségetek.” Aztán az a mód, ahogyan egy kis dobogót állíttat magának pontosan a terem közepére – akárcsak egy apró sziget az óceán közepébe vagy egy magas trónszéket a tömeg feje fölé –, s onnan zúdítja mindnyájunkra a hatalmas, erős áradatot. S megint csak: miféle zenét tűzött a programra? Nem csupán zongoradarabokat, amelyek a valódi énjét, egyedüli feladatát jelentik – nem, ez az ő mérhetetlen önhittségét nem elégíti ki; neki egymagának helyettesítenie kell a zenekart és az emberi hangot is. Fogja Beethoven *Adelaidéj*át, Schubert románcait – és elszánja magát, hogy az énekesek és énekesnők helyett adja elő azokat! Egyetlen zongorán! Nagy zenekari műveket, nyitányokat, szimfóniákat vesz elő – és ezeket is egyes-egyedül adja elő az egész zenekar helyett, bármiféle segítség híján, egyetlen hegedű-, kürt- vagy üstdobhang nélkül! S még hozzá egy ilyen hatalmas teremben! Igazi csodabogár!⁶³

62 „to siphon out the middle bourgeoisie” – Gooley: *The Virtuoso Liszt*, 69.

63 „Все было необыкновенно в этом концерте. Во-первых, то, что один Лист являлся все время на эстраде: кроме него не было, во весь концерт, никаких других исполнителей, ни оркестра, ни певцов, ни солистов на каком бы то ни было другом инструменте. Это была для всех какая-то неслыханная, необычайная новость, как будто даже дерзость. Какое самолюбие! какое раздутое самомнение! Меня одного, дескать, довольно. Слушайте меня одного, больше никого не надо. Потом эта манера поставить для себя маленькую эстраду на самой середине заль, словно островок среди океана, словно высокий престол какой над головами толпы, – и оттуда лить на всех потоки своей силы и власти. И потом опять, какая музыка у него назначена была на афишах: не только фортепианные вещи, которые и составляют настоящую его, единственную задачу, – нет, этого ему для его безмерного самолюбия мало – ему надо заменить собою и оркестр и человеческие голоса. Он берет 'Аделаиду' Бетховена, романсы Шуберта – и решается исполнять их вместо певцов и певиц! На одном фортепиано! Он берет большие оркестровые сочинения, увертюры, симфонии – и тоже исполняет их один-одинешенек, за целый оркестр, без всякой помощи, без единого звука скрипки, валторны, литавры! И в такой еще громадной зале! Вот чудак-то!” В. В. Стасов: Лист, Шуман и Берлиоз в России. Москва: Государственное Музыкальное Издательство, 1954, 20–21.

Egy valamivel korábbi visszaemlékezésében, az *A jogtudományi szakiskola negyven évvel ezelőtt* címűben Sztaszov azt is felidézte, hogy a műsor első száma – a *Tell Vilmos nyitány* – után Liszt gyorsan átült a másik zongorához (ugyanis az egész koncert során felváltva használt két, egymással szembe fordított hangszert, hogy a terem mindkét felében ülő közönség egyaránt jól láthassa). Sztaszov Glinka közepében ült, és a koncert előtt akaratlan tanúja lett egy rövid párbeszédnek. Amikor egy nemesasszony, bizonyos Madame Palibina arról kérdezte Glinkát, hallotta-e már korábban Lisztet, a zeneszerző azt felelte, hogy az előző este már hallhatta játékát egy arisztokrata szalonban.

„No és milyennek találta?” – kérdezte tolakodóan az ismerős. Ekkor – leírhatatlan meg-rökönnyödésekre és felháborodásokra – Glinka a legcsekélyebb zavar nélkül azt felelte, hogy Liszt néha nagyszerűen játszik, ahogy senki más a világon, mások viszont kibírhatatlanul, affektált kifejezéssel, a tempókat széthúzva és mások műveibe – még Chopinbe és Beethovenbe, Weberbe és Bachba is – a maga számos üres díszítését toldva be; gyakran ízléstelent és sosem odaillőt. Mélységesen megbotráncoltam. Micsoda? Hogy merészel a mi valamelyik „középszerű” orosz muzsikusunk, aki maga még semmi különöset sem tett le az asztalra, így nyilatkozni a hatalmas és zseniális Lisztről, akiért megőrül egész Európa? Borzasztóan megharagudtam, és úgy tűnik, Madame Palibina sem egészen hajlott rá, hogy ossza Glinka véleményét, mert nevetve így válaszolt: „Ugyan, ugyan, hisz mindez csupán szakmai féltékenység!” Glinka maga is nevetett, és vállat vonva így felelt: „Ahogy parancsolja.”⁶⁴

Ha tehát Liszt elég élelmes volt is ahhoz, hogy – legalább a frázisok szintjén – illő tiszteletet tanúsítson az új, romantikus ideálok iránt, közönségsikere, tökéletes és korlátot nem ismerő virtuozitása minduntalan fenyegetni látszott azokat. Még az idő tájt is, amikor a zongorista a hangversenypódiumtól visszavonulva a kortársak által kiváltképpen emelkedettnek ítélt modern kompozícióknak szentelte magát, s ekképp *tényleg* a jó ízlés szolgálatába állt, sok muzsikus – akik eltérő nézeteket vallottak az emelkedettségről – fenyegetést látott benne. Liszt a tömegközönségben rejlő veszélyek – s egyúttal az e réteg igényeit kiszolgálók – szimbólumává lett, és a veszedelem sokak szemében talán még drasztikusabban nyilvánult meg kompozícióiban, mint zongorajátékában.

64 „Ну и что же, как вы его нашли?” – спрашивала неотвязная знакомая. И тут я пришёл в неопишанное изумление и негодование: Глинка без малейшего затруднения отвечал, что иное Лист играет превосходно, как никто в мире, а иное пренесочно, с префальшивым выражением, растягивая темпы и прибавляя к чужим сочинениям, даже к Шопену и Бетховену, Веберу и Баху, множество своего собственного, часто безвкусного и никуда не годного, пустейших украшений. Я был ужасно скандализован. Как! Вот как смеет отзываться о великом гениальном Листе, от которого с ума сходит вся Европа, какой-то наш „посредственный” русский музыкант, ещё ничем особенным себя не заявивший! Я был ужасно сердит, мадам Палибина тоже, кажется не совсем-то расположена была разделять мнение Глинки и, смеясь говорила: ‘Allons donc, allons donc, tout cela ce n’est que rivalité de métier!’ Глинка, тоже смеясь, и пожимая плечами, отвечал: ‘Как вам угодно!’” В. В. Стасов: „Училище право-ведения сорок лет тому назад”. In: Статьи о музыке. Выпуск третий, 1880–1886. Москва: Музыка, 1977, 38. – Glinka kijelentését árnyalja, hogy – bár Sztaszov tudomása szerint még „semmi különöset sem tett le az asztalra” – valójában ekkorra már megírta mindkét operáját.

A 19. század utolsó évtizedeiben a zenei idealisták számára immár nem a virtuózok jelentették a legfőbb fenyegetést, hanem azok a zeneszerzők, akik a zenei értéket más médiumoknak rendelték alá. Legnyilvánvalóbban az operaszerzők, akik mindig is a legszélesebb és legkevésbé igényes közönséget tudhatták magukénak, de rajtuk kívül – és még kellemetlenebbül – azok a komponisták is, akik hangszeres műveiket szavak nélküli operákká próbálták formálni, amint Liszt tette a maga szimfonikus költeményeivel és programszimfóniáival. Akár magukat a szövegeket, akár a médiumot érintette is, a romlás, amelytől a kényes ízlésűek valószínűleg rettegettek, az ízlés és az erkölcsök romlása volt, s a jó ízlés oltalmazóinak szemében a hús romlásával tűnt egyenértékűnek. Brahms és Joachim József korai levelezésében például a *Lisztisch* melléknév már egyfajta hívószónak számított. Egy 1856. április 19-én írott levelében Joachim ekképp utal vissza egy korábban Brahms által papírra vetett passzusra: „Továbbra is csúnyának találom, sőt – bocsássa meg – egyenesen lisztesnek!”⁶⁵ Vagy vegyünk egy másik levelet, amelyet 1860. január 27-én maga Brahms intézett Clara Schumannhoz:

Tegnap Otten volt az első, aki egy tisztességes koncerten Liszt-műveket adott elő. Egy dalt – a *Loreleyt* – és Bürger *Lenoréj*át melodramatikus kísérettel. Rettenetesen felbosszantottam magam. Arra számítok, hogy ezen a télen még egy szimfonikus költeményt is elő fog adni. A pestis egyre jobban terjed majd, s mindenesetre el fogja rontani a közönség és a komponáló fiatalok botfület.⁶⁶

Ez a szociálpatológiai diagnózis (vagy amint a Liszt-ellenes kereszties hadjárat egy későbbi alakja mondaná: „a hallás regressziója”)⁶⁷ igencsak eluralkodott a „Brahminok” körében, amelynek paradigmaticus képviselője a híres sebész, Theodor Billroth volt. Brahms *Első szimfóniájának* egy előadása után Billroth levelet írt a komponistának, amelyben a *Bildung* – a műveltség, az ízlés, a kultúra – új arisztokráciája mellett szállt síkra. Vagy ez az „új” arisztokrácia valójában talán megint a régi volt – a Liszt által pellengérré állított „középszerűség arisztokráciája”?

Azt kívántam, bárcsak egészen egyedül hallgathatnám a szimfóniát, sötétben, és kezdem megérteni Lajos király különöségeit. Mindazok az ostoba, hétköznapi emberek, akik a hangversenyteremben körülvesznek, s akik közül szerencsés esetben ha ötvenen bír-

65 „Es bleibt mir häßlich – ja verzeih’s – sogar Lisztisch!” *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*, I (1908), Kessinger Legacy Reprints, Whitefish, MT: Kessinger Publishing, 2010, 126. Köszönöm Styra Avinsnek és Robert W. Eschbachnak, hogy felhívták figyelmemet erre az utalásra.

66 „Gestern ist Otten der erste gewesen, der in einem anständigen Konzert Werke von Liszt brachte. Loreley, ein Lied, und Lenore von Bürger mit melodramatischer Begleitung. Ich habe mich doch schändlich geärgert. Ich erwarte, daß er diesen Winter noch eine sinfonische Dichtung bringt. Die Pest wird immer weiter greifen, und jedenfalls verlängert und verdirbt sie doch die Eselohren des Publikums und der komponierenden Jugend.” – Johannes Brahms & Clara Schumann: *Briefe aus den Jahren 1853–1896*. Hrsg. Berthold Litzmann. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1927. I., 294 skk. A levélben említett Georg Dietrich Otten ez idő tájt a Hamburgi Filharmonikusok karnagya volt.

67 „Regression des Hörens”. Vö. Theodor Weisengrund Adorno: „Über den Fetisch-charakter in der Musik und die Regression des Hörens”. *Zeitschrift für Socialforschung*, VII. (1938).

nak elég ésszel és művészi érzékkel, hogy egy ilyen mű lényegét első hallásra felfogják, a megértéséről nem is szólva – mindez már jó előre elveszi a kedvem.⁶⁸

Billroth egy ellenálló hagyományhoz csatlakozott, amely a 20. századba lépve egyre inkább erőre kapott: a modernista irányzathoz, amely jelentősen hozzájárult a művészet és a tömegkultúra közötti legendás Nagy Vízválasztó kialakulásához.⁶⁹ Ez utóbbi Schoenberg-től – aki úgy vélte, „ha művészet, nem mindenki számára való, s ha mindenki számára való, nem művészet”⁷⁰ – egészen Adornóig, Dwight Macdonaldig és másokig húzódik, akik szerint a művészetnek a 20. században kiváltságos események létrehozásával kell azonosítania magát, vagyis a kirekesztés alkalmával. Liszt a maga nagylelkű, expanzív indíttatásával arra, hogy mindent és mindenkit befogadjon, sok gondot okozott e vállalkozás ideológusai számára.

A társadalmi ellenállás tradíciója a 20. század folyamán mind erőszakosabbá vált, végül olyasféle kijelentésekben csúcsosodva ki, amelyeket fentebb már idéztünk Rosentől és Brendeltől – akik Liszttel kapcsolatos színlelt nézeteltéréseik dacára egymás szövetségesei a sznobizmusban. Charles Rosen sosem állította magáról, hogy történész lenne (amint bárki tudhatja, aki végigolvasta *A klasszikus stílus* bevezetését), mindazonáltal a történelem egészen rendkívüli semmibevételére vall hozzá hasonlóan azt állítani, hogy „a ’jó ízlés’ gátja a 19. század megértésének és méltánylásának” – hiszen a jó ízlés valójában éppen a 19. század találmánya volt. Olyan 19. századi polgárok találmánya, akik a királyi fenséget megillető különöségekre aspiráltak: Billrothok, akik Lajosok akartak lenni; sebészek, akik királyságra áhítoztak.

VI.

Hanyatlásának mai fokán a jó ízlés hagyománya az olyan önjelölt zenetudósok szintjére süllyedt, mint Jack Sullivan,⁷¹ akit éppen aznap idézett a *New York Times*, amikor e sorokat írom. A beszámoló szerint Sullivan a Carnegie Hall koncertismertetőjében Csajkovszkij csellóra és zenekarra írott *Rokokó variációinak* közismert változatát tűzte tollhegyre, amelyet az 1877-ben tartott bemutatót követően a szólista Wilhelm Fitzenhagen – akinek a mű ajánlása is szól – a zeneszerző kívánságá-

68 „Ich wollte, ich könnte die Symphonie ganz allein hören, im Dunkeln, und fange an, König Ludwigs Sonderbarkeiten zu verstehen. Alle die dummen, alltäglichen Menschen, von denen man im Konzertsaal umgeben ist und von denen im günstigsten Falle fünfzig Sinn und künstlerische Empfindung genug haben, um ein solches Werk in seinem Kern beim ersten Hören zu erfassen – von Verstehen gar nicht zu reden –, das alles verstimmt mich schon im voraus.” – *Billroth und Brahms im Briefwechsel*. Hrsg. Otto Gottlieb-Billroth, Berlin & Wien: Urban & Schwarzenberg, 1935, 225.

69 Vö. Andreas Huyssen: *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.

70 „Denn wenn es Kunst ist, ist sie nicht für alle, und wenn sie für alle ist, ist sie keine Kunst.” – Arnold Schönberg: „Neue Musik, veraltete Musik, Stil und Gedanke”. In: uő: *Stil und Gedanke*. Hrsg. Ivan Vojtech. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1995, 40–53., ide: 53.

71 Lásd [http://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Sullivan_\(literary_scholar\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Jack_Sullivan_(literary_scholar)).

ra revideált. Azt hívnék, hogy Yo-Yo Ma és a Valerij Gyergijev vezette Mariinszkij Zenekar az eredeti változatot fogja játszani – egyszerismind pedig egy Csajkovszkij kiadója által írott levelet parafrázálva –, Sullivan azon méltatlankodott, hogy Fitzenhagen fogta Csajkovszkij „ravaszul megkonstruált neoklasszikus darabját, és a maga hatásvadász céljainak megfelelően ’felcellőzta’.”⁷² Ez a gáncsoskodás háromszorosan is ismerős – csakúgy, mint a társadalmi gúnynak az a tónusa, amelyet a „cello up” kifejezés szánt szándékkal sugall, hasonlóan a „gussy up” (felcicomáz) vagy a „lawyer up” (jogi bikkfanyelvbe önt) kifejezésekhez.

Valójában Yo-Yo Ma, mint minden öntudatos virtuóz, a Fitzenhagen-féle változatot játszotta, benne mindazokkal a passzázsokkal (például a záró oktávmenetekkel), amelyeknek köszönhetően a *Variációk* örökzöld koncertszám lett pusztán ritkaság helyett, mint Csajkovszkij idejében volt. „Nos, ha valami ’felcellőzöttat’ kell játszani, ki volna alkalmasabb Mr. Mánál” – reagált a *Times* éles nyelvű kritikus (James Oestreich, egyszermind a lap zenei szerkesztője), az ellenzéki rossz ízlés képviselőjében egyetlen jól irányzott döféssel téve nevetségessé Sullivan osztályharcos korlátoltságát.⁷³ Amint ezen kuncogtam, Charles Baudelaire halhatatlan csipkelődése jutott eszembe: „Ami a rossz ízlésben olyannyira mámorító, a sértés arisztokratikus gyönyörűsége.”⁷⁴ S felrémlett William Gass, a regényíró, kritikus és hasonlíthatatlan zsörtölődő halhatatlan esszéje is arról, „[m]it jelent a kifejezés szabadsága, különösen a maihoz hasonló időkben”.

Szabadon élni nehéz, de csak az ilyen élet méltó arra, hogy leéljük. Választás dolga, s e választás ára: ott élni, ahol tudok; úgy öltözni, ahogy kedvem tartja; megválasztani a házastársamat és a saját társaságomat; büszkének lenni a véleményeimre és tevékenységeimre és örömemet lenni bennük; a magam módján búslakodni; *élni a saját rossz ízlésemet* és a magam tűzhelyének füstjét; elküldeni téged a pokolba, miközben a bírságcédulát vizsgálgom, amelyet cserébe nekem küldtél.⁷⁵

Ez a történet, illetve a hozzá kapcsolódó tűnődéseim pusztán kitérőnek tűnnének, ha nem maradt volna ránk Fitzenhagen egy levele, amelyet a revideált változat 1879-ben tartott wiesbadeni bemutatója után intézett Csajkovszkijhoz. „Óriási sikerem volt – biztosította a zeneszerzőt. – Háromszor hívtak vissza.” Majd beszár-

72 „[...] cannily constructed Neo-Classical piece and ’celloed it up’ for his own grandstanding purposes.” – James R. Oestreich: „Carnegie Echoes of 1891: With Tchaikovsky? Sure.” *New York Times*, 6 October 2011. http://www.nytimes.com/2011/10/07/arts/music/carnegie-hall-opening-night-gala-music-review.html?_r=0

73 „Well, who better than Mr. Ma to play something celloed up?” – Uott.

74 „Ce qu’il y a d’enivrant dans le mauvais goût, c’est le plaisir aristocratique de déplaire.” – Charles Baudelaire: *Fusées* (1867), no. XVIII.

75 „What Freedom of Expression Means, Especially in Times Like These. [...] It is a tough life, living free, but it is a life that lets life be. It is choice and the cost of choosing: to live where I am able, to dress as I please, to pick my spouse and collect my own companions, to take pride and pleasure in my opinions and pursuits, to wear my rue with a difference, to enjoy my own bad taste and the smoke of my cooking fires, to tell you where to go while inspecting the ticket you have, in turn, sent me.” (R. T. kiemelése.) – William Gass: *Life Sentences. Literary Judgments and Accounts*. New York: Alfred A. Knopf, 2012, 33–34.

molt a közönség egy tagjának reakciójáról is: „Liszt ezt mondta: 'Ön magával ragadott! Csodálatosan játszott.' Az Ön darabjával kapcsolatban pedig megállapította: 'Végre valami igazi zene!'”⁷⁶ Említést érdemel, hogy éppen a 68 esztendőös Liszt volt az, aki Fitzenhagent a darab „felcsellőzésára” bátorította – harminc évvel a koncertpódiumtól való visszavonulás és csaknem negyven esztendővel a *Bachelier*-levél után, amelyben a „tudatlanok tapsának” kivívására betoldott „futamok és orgonapontok tömege” s egyúttal „a zene SZELLEMÉNEK és BETÚJÉNEK megszenteltelentése” miatt mentegetőzött. Immár nyugalomba vonulva a nagytisztelű abbé leplezetlenül kinyilvánította szolidaritását a tapsolókkal.

Befejezésül hadd szóljak néhány szót a *Második magyar rapszodiáról*. Természetesen a zeneszerző egyik központi művéről van szó – nélküle Liszt nem foglalhatná el a képzeletünkben azt a helyet, amely neki jutott. De voltaképp mi ellen van kifogásuk azoknak, akik elvetik e darabot? Miért zárja ki Brendel azon művek köréből, „amelyek egyszerre hordoznak eredetiséget és tökéletességet, nagyvonalúságot és kontrollt, méltóságot és tüzet”? Ha jó előadásban hallom a rapszodiát, ámulatba ejt az eredetiség, amellyel Liszt a cimbalom hangját utánozza, csodálom a darab gyönyörűen kivitelezett, tökéletes formáját és arányait, s képtelen vagyok felfogni, mi hibádzna itt akár a művészi kontroll, akár a méltóság terén. A gúny, amellyel még azok – mint Brendel – is beszélnek e műről, akik rászánták az időt és energiát, hogy megtanulják, a színházellenes előítélet különösen eklatáns példája egy olyan kompozícióval szemben, amely a zongoristák virtuóz képességeinek *par excellence* mércéjévé vált. A virtuózszerp eljátszása olyan rendkívüli előadókkal ért tetőpontjára, mint Rahmanyinov, Horowitz vagy Marc André Hamelin, akik saját *nonchalant* kadenciáikkal koronázzák meg a művet – ahol is éppen a *nonchalance* jelzi azt az igazán *Lisztisch*, a szabályokat áthágó transzcendenciát, amely az örületbe kergeti az aspirációs muzsikusokat.

De a történetnek ezzel még nincs vége: hasonlóan egyfajta gázhoz (s persze itt voltaképpen *valóban* gázzal van szó), a *Második magyar rapszodia* kiszökött a tartályból, s beszívárgott a populáris kultúrába – ami végül is helyénvaló, hiszen éppen abból merített ihletet (és természetesen éppen ez az, ami ellen a kritikusok kifogást emelnek). A 19. századi mesterek számos más műve is hasonló, éttermi vagy toborzó zenékben gyökerezik – elég Brahms fináléira gondolnunk a zongorakoncertekben, a hegedű- és a kettősversenyben vagy a zongoranégyesekben. Akárcsak Liszt rapszodiái, e tételek is a szórakoztató zene hangjait emelték be a hangversenyterem falai közé. Csakhogy – Liszt rapszodiájával ellentétben – utóbbiaknak sohasem sikerült újra gyökeret ereszteniük eredeti közegükben. Liszt rapszodiája rajzfilmekben lel új otthonra: Miki egér, Tapsi Hapsi, Tom és Jerry mind-mind játszották. Felbukkan tánctermekekben is, ahol ugyancsak *használják* Liszt művét, és valamennyi swingband repertoárján is szerepelt. Még a sporteseményekről sem

76 „I produced a furore [...] I was recalled three times. Liszt said to me: 'You carried me away! You played splendidly.' And regarding your piece he observed: 'Now there, at last, is real music!'” – Angolul idézi David Brown: *Tchaikovsky. The Crisis Years 1874–1878*. New York: W. W. Norton, 1983, 121.

hiányzik: a Wikipédiáról tudom, hogy Ernie Hays, a St. Louis Cardinals orgonistája a *Második magyar rapszódia*t játszotta, amikor a '70-es években „Az őrült magyar” (The Mad Hungarian) beceneven emlegetett dobójátékos, Al Hrabosky becserélés előtt melegíteni kezdett.⁷⁷ Egyszóval: a darab ott van mindenütt. Még egy olyan lemezfelvételéről is tudok, amelyen a kommunizmus éveiben egy magyar álfolklor együttes adja elő, azt a benyomást keltve, mintha a művet „autentikus” közegébe vezetné vissza (ahonnan persze sosem származott).⁷⁸

Szembe kellene szállnunk mindezzel? Vagy a művészet és a vulgaritás világának egymásba hatolása éppenséggel nélkülözhetetlen – s talán a meghatározó – jégye Liszt nagyságának? Brendel kísérlete, hogy megtisztítsa a zeneszerzőt az efféle udvariatlan asszociációktól, valójában teljes félreértése Liszt a mi világunkban elfoglalt helyének, de a vulgáris Lisztet Rosen is undorral szemléli. Sokkal jobban járunk, ha – Kenneth Hamilton szavaival – „keblünkre öleljük a magunk benső *Második magyar rapszódia*ját”.⁷⁹ Mindannyiunknak van egy, s ezt Liszt pontosan tudta. Ha az ő nyomát követve gúnyt űzünk a sznob „jó ízlésből”, megerősíthetjük vagy akár visszanyerhetjük az ízlést – Mozart ízlését, amint azt Haydn meghatározta: annak megbízható érzékelését, hogy mi illendő, s hogy mikor.

Mikusi Balázs fordítása

77 http://en.wikipedia.org/wiki/Hungarian_Rhapsody_No._2

78 „Gypsy and Folk Music of Hungary”. Orchestra and Chorus of the Hungarian State Folk Ensemble, dir. Imre Csenki, cond. Lajos Boross (Angel 65029). A felvétel egy turné során készült Párizsban, 1955-ben.

79 „[...] embrace our own inner Second Hungarian Rhapsody”. – Kenneth Hamilton: „Still Wondering if Liszt was Any Good”. *New York Times*, 23 October 2011, Arts and Leisure, 20–21.

ABSTRACT

RICHARD TARUSKIN

LISZT AND BAD TASTE

Everyone will probably agree that no great musician has been as frequently accused of bad taste as Liszt. And everyone will probably also agree that these accusations have had no effect on his stature as a great musician, even among the accusers. So what is bad taste, then, if it is so easily separable from artistic stature? It is a concept that has been poorly historicized or contextualized, if at all. This paper is an attempt to start the process, using Liszt as bellwether.

Richard Taruskin is Class of 1955 Professor of Music at the University of California at Berkeley, and the author of the *Oxford History of Western Music*. His publications on Russian music include monographs on Musorgsky and Stravinsky, and two collections of essays, *Defining Russia Musically* (1997) and *On Russian Music* (2009).

Hamarosan megjelenik!

Dobszay László

A KLASSZIKUS PERIÓDUS

A szöveget gondozta: Wilhelm András

Dobszay László utolsó befejezett könyve; egy élet munkájának, elméleti és gyakorlati tapasztalatainak esszenciája. Egyedi teljesítmény: *ezt és így* még soha senki meg nem fogalmazta, nem gondolta végig. Akkor éri el célját, ha arra készíti olvasóját, hogy elmélyedjen a bécsi klasszikus szerzők műveiben, s megpróbálja őket a könyvből kiolvasható szemlélettel megközelíteni, megérteni, előadni. Dobszay nem kész recepteket kínál, hanem megtanít megérteni a klasszikus periódus és a vele egyívású formai gondolkodás természetét. És ennek a gondolkodásnak alapelvei nem is kizárólag a klasszika világhoz kötődnek, így a könyv egyben kihívás is: folytatásra, továbbgondolásra serkent.



EDITIO MUSICA BUDAPEST

Kerékfy Márton

KONTRASZTOK (?)*

Gyakorlati és esztétikai megfontolások Bartók zeneszerzői munkájában

Aktív és tapasztalt előadóművész lévén Bartókot természetesen foglalkoztatták az interpretáció praktikus kérdései, így zeneszerzői munkája során is szem előtt tartotta a gyakorlati megvalósítás és előadhatóság szempontjait. Hogy a komponálás folyamán miként érvényesültek és működtek együtt gyakorlati, technikai szempontok, illetve absztraktabb, esztétikai megfontolások, az különösen jól vizsgálható egy, a zeneszerző életművében egyedülálló hangszer-összeállítású, mégis rövid idő alatt – 1938 augusztus–szeptemberében – elkészült kamaramű, a *Kontrasztok* esetében. Tudjuk, hogy a hegedűre, klarinéra és zongorára szánt kompozíciót Bartók a kor ünnevelt amerikai jazzklarinétosa, Benny Goodman megrendelésére írta, s hogy a felkérést a hegedűművész barát, Szigeti József közvetítette a zeneszerző felé. Ismerjük Szigeti 1938. augusztus 11-én kelt levelét is, amelyben – korábbi személyes megbeszélésükre hivatkozva – hivatalosan felkérte Bartókot, hogy komponáljon művet az ő és Goodman számára, valamint néhány konkrét kérést és javaslatot is megfogalmazott a leendő kompozícióval kapcsolatban.¹ Így amikor Bartók nekifogott a komponálásnak, a mű bizonyos lényegi vonásai már adottak voltak. Miként változtak a felkérés nyomán megszületett első kompozíciós elképzelések a végső műalak kialakulásáig? Miben maradt hű, és miben tért el Bartók a megrendelők kívánalmaitól? A komponálás során mennyiben motiválták döntéseit gyakorlati, s mennyiben esztétikai megfontolások? Ezekre a kérdésekre kísérlek meg választ találni az alábbiakban a *Kontrasztok* primer forrásai alapján.

Szigeti felkérő levele három tekintetben tartalmazott kéréseket és javaslatokat a műre vonatkozóan:

1. Legyen zongorakísérettel ellátott klarinét-hegedű duó, s lehetőleg mindkét hangszer számára tartalmazzon egy-egy „briliáns” kadenciát. Szigeti egyúttal biztosította Bartókot Goodman kivételes technikai képességeiről, különösen arról, hogy igen magas regiszterben is képes gyönyörűen játszani.²

* A Szombathelyi Bartók Szeminárium keretében megrendezett Nemzetközi Bartók Kollokviumon 2011. július 16-án elhangzott angol nyelvű előadás átdolgozott változata.

1 A levelet Denijs Dille adta közre: *Documenta Bartókiana* 3. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1968, 226–227.

2 „Mindenesetre mondhatom, hogy amit klarinét egyáltalán tud fizikailag teljesíteni, azt Benny kihozza a hangszerből, még pedig gyönyörűen (az 'Eulenspiegel' magas hangnál sokkal magasabb régiókban!).”

2. „Ha lehetséges, nagyon jó volna, ha ez a kompozíció két önálló (és esetleg külön játszható) részből állna (mint az I. hegedúrapszódia)”, javasolta Szigeti, utalva az egy évtizeddel korábban neki írt és ajánlott műre.

3. Időtartama legyen „kb. 6-7 percnyi”. Szigeti későbbi visszaemlékezése szerint azért kellett a műnek viszonylag rövidnek lennie, hogy a felvétel elférjen egy akkoriban használatos 12 hüvelyk (30 cm) átmérőjű hanglemez két oldalán.³

Az első kérést Bartók messzemenően teljesítette: sokoldalúan kiaknázta mind a klarinét, mind a hegedű technikai lehetőségeit, és mindkét hangszernek juttatott egy-egy virtuóz cadenzát a szélső tételekben, míg a zongorának alárendelt, kísérő szerepet szánt. Gyakran élt a klarinét magas hangjaival is. A másik két kérésnek viszont nem tett eleget: mint ismeretes, a *Kontrasztok* végleges alakjában nem két, hanem három tételből áll, hossza pedig több mint duplája a Szigeti által megadott időtartamnak.⁴ Felmerül a kérdés: milyen okokból és milyen zeneszerzői döntések nyomán nőtte túl a *Kontrasztok* ilyen jelentős mértékben az eredetileg neki szánt kereteket?

Szigeti angol nyelven írott visszaemlékezéseinek második, bővített kiadásában azt írja, hogy Bartók eredetileg két tételből álló művet szándékozott írni, amelyet utólag egészített ki a középső „Pihenő” tétellel.⁵ A mű – *Rhapsody (Two Dances)* címmel – még kéttételes alakjában hangzott el a New York-i Carnegie Hallban 1939. január 9-én tartott ősbemutatón Goodman, Szigeti és Petri Endre előadásában. A *Kontrasztok* autográf fogalmazványa is alátámasztja, hogy a „Pihenő” a két saroktétel után keletkezett, ebben ugyanis a „Verbunkos” tételt még közvetlenül a „Sebes” követi. Bartók a „Sebes” fogalmazványa után, a kottalap üresen maradt alsó szisztémájában vázolta fel végül a „Pihenő” kezdetét, amelyet azután a kottalap másik oldalán kezdett el kidolgozni.⁶

Sokáig bizonytalannak tűnt, hogy pontosan mikor is komponálta Bartók a „Pihenő”-t. A zavart az okozta, hogy bár a zeneszerző már 1938. október 9-én három darabról számolt be svájci bizalmasának, Müller-Widmann asszonynak,⁷ Szigetinek december 1-ig nem tett említést a középső tételről. A hegedűművész

3 Szigeti József: *Beszélő húrok*. Ford. Stella Adorján, Budapest: Zeneműkiadó, 1965, 104. Habár némi képp bizonytalan, hogy pontosan mennyi is volt e lemeztípus játékidéje, annyi bizonyos, hogy a *Kontrasztok* végleges, háromtételes alakjának Bartók, Goodman és Szigeti által bejátszott felvétele két 30 cm-es, 78-as fordulatszámú lemezen jelent meg (Columbia Masterworks Set X-178), s az egyes lemezoldalak játékidéje 4'25", 3'53", 4'30" és 4'04" (az oldalváltások nem esnek egybe a tételhatárokkal). Lemeztörténeti könyvében Timothy Day is megerősíti, hogy e típus maximális játékidéje általában 4'30" volt, lásd Timothy Day: *A Century of Recorded Music. Listening to Musical History*. New York, London: Yale University Press, 2000, 6–7.

4 A nyomtatott kotta alapján a *Kontrasztok* teljes játékidéje nagyjából 15'30". Bartók, Goodman és Szigeti felvételének hossza 16'52".

5 Joseph Szigeti: *With Strings Attached. Reminiscences and Reflections*. ²New York: Alfred A. Knopf, 1967, 346.

6 Bartók Péter gyűjteménye, Paul Sacher Alapítvány, Basel, 77FSS1, 13. oldal. A kéziratoldal faksimiléjét lásd Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Kiadó, 2000, 141.

7 *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 605.

barátnak küldött levélben pedig ekkor is csupán futólag, a mű tervbe vett, de meg nem valósult zenekar-kíséretes változatával kapcsolatban említette a plusz tételt, s egyáltalán nem ragaszkodott ahhoz, hogy az el is hangozzék a közelgő premieren.⁸ Másfelől viszont, amint azt Somfai László kimutatta, az autográf partitúratisztázata végén látható datálás (*Budapest, 1938. szept. 24.*) már a háromtétéles változat befejezésének napját jelzi.⁹ Mindezek, továbbá a három tétel szoros tematikus rokonságának és tökéletesen szimmetrikus elrendezésének elemzése vezette Kárpáti Jánost arra a megállapításra, miszerint a középső tétel nem „utólagos hozzáttétel”, hanem „a kompozíció eleve elgondolt, szerves része”.¹⁰ A *Kontrasztokról* írott tanulmányában John K. Novak is analitikus alapon érvelt a kompozíció egyisége mellett. Ő abban látja a „Pihenő” szerepét, hogy az egyfelől kitágítja és fel-fokozza a „Verbunkos”-ban elindult zenei folyamatokat, másfelől pedig „nagyobb jelentőséget és érthetőséget kölcsönöz a rákövetkező »Sebes« tétel egyes vonásainak”.¹¹ Novak szerint ugyanakkor „a kompozíció a lassú tétel nélkül is életképes”.¹² Hogy Bartók maga is elfogadhatónak tartotta a kéttétéles formát, azt legalább két tényező is megerősíti. Először is nem ellenezte, hogy ebben a formában hangozzék el a mű. Másodszor pedig a lichtpausra írott tisztázatlanban felcserélte a második és a harmadik tételt – vélhetőleg azért, hogy a kéziratról készítendő és az előadónak küldendő másolatokon ne szerepeljen a középső tétel, csak az első és a harmadik.

A mű autográf fogalmazványa arról tanúskodik, hogy Bartók nagyon is komolyan vette a megrendelők kívánságait, s azokat messzemenően igyekezett teljesíteni. Nemcsak hogy kéttétéles művet tervezett, de gondosan lemérte mindkét darab, sőt azok egyes szakaszainak időtartamát is, amint ezt a kéziratba bevezetett különféle tintás és ceruzás időadatok mutatják. Hogy ezek a bejegyzések még a mű lezárása előtt, komponálás közben kerültek a fogalmazványba, azt Bartók szeptember 5-i, Szigeti alig egy hónappal korábban írt felkérő levelére adott válasza teszi kétségtelenné.¹³ A zeneszerző ekkor már – a hivatalos felkérés kézhezvétele óta eltelt aránylag rövid idő ellenére – arról számolhatott be, hogy „az első [darab] már meg is van, a második pedig nagyjából szintén”. Valószínűleg már csak a hegedúcadenza megkomponálása volt hátra. Bartók ekkor már azt is jól látta, hogy a két tétel egyenként 5-5 perces időtartamával bőven meghaladja majd a

8 Kiadatlan magyar nyelvű levél, fotokópiája a budapesti Bartók Archívumban.

9 Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 119. Az autográf lichtpaustisztázata lelőhelye: Bartók Péter gyűjteménye, Paul Sacher Alapítvány, Basel, 77FSFC1.

10 Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 345.

11 „'Pihenő' [...] serves not only as a break between the quick activity of the 'Verbunkos' but also as an expander and intensifier of its musical processes. Moreover, it serves to give greater import and comprehensibility to certain features that follow it in the fast 'Sebes'.” John K. Novak: „The benefits of 'Relaxation'. The role of the 'Pihenő' movement in Béla Bartók's Contrasts”. In: Elliott Antokoletz–Victoria Fischer–Benjamin Suchoff (szerk.): *Bartók Perspectives. Man, Composer, and Ethnomusicologist*. Oxford: Oxford University Press, 2000, 108.

12 „[...] the composition is viable without the slow movement.” Novak: i. m. 96.

13 Kiadatlan magyar nyelvű levél, fotokópiája a budapesti Bartók Archívumban található.

Szigeti által megszabott keretet, s tréfásan szabadkozott is a készülő mű túlméretezettsége miatt:

Általában az szokott baj lenni, hogy az eladó kevesebbet szállít, nem pedig, ha többet (persze vannak kivételek: ha 3 éves unokád! számára ruhát rendelsz nálam és én egy meglett férfirra valót szállítok, akkor a többlétszállítás nem nagy örömet okoz).

Kérte Szigetit, tudassa vele, „baj-e az 5-5 perces időtartam vagy sem”, egyúttal felajánlotta, hogy ha szükséges, az első helyett új, rövidebb tételt ír: „Ha csakugyan baj ez a tíz perc, akkor nem lehet mást tenni, mint hogy az első helyébe megpróbálok egy 2 perceset írni: $2 + 5 = 7$.”

Bartók nem tudott ugyan róla, de sejthette, hogy Szigeti és Goodman lemezfelvétel miatt szabta aránylag szűkre a megrendelt kompozíció időtartamát, ugyanis két lehetőséget is felvázolt arra nézve, hogyan lehetne zeneileg értelmes helyeken, cezúráknál közbeiktatott oldaltöltések segítségével három, illetve négy, egyenként 3'25" időtartamú (25 cm átmérőjű) lemezoldalra venni a művet.¹⁴

4 (kisebb, az a 3'25"-ös) lemezre [helyesen: lemezoldalra] kb. 2'30"-as elosztással (ritkább barázda-elhelyezés), vagy pedig 3 lemezoldalra kb. 3'25"-ös elosztással. Mindkét esetben értelmes cezúrákkal lehet a felvételt megcsinálni.

Az autográf fogalmazványban több helyütt felbukkannak időtartamadatok és -számítások. A „Verbunkos” leírásában található két tintás időadat a legkorábbi; az egyiket Bartók a második szakasz végéhez (59. ütem) írta be, a másikat a tétel végéhez. A tétel – amely ebben a kompozíciós fázisában még nem tartalmazta a klarinétcadenzát – ezek szerint 4'20"-ig tartott. Utóbb a komponista ceruzával mindkét időadatot áthúzta, és a következőket jegyezte fel a tétel végén: *kihagyással 3'50"*, (*kihagyott rész 45"*) | *Ø-től végig 1'50"*. A Ø jel a második szakasz végére utal (57. ütem), ahová Bartók ceruzával feljegyezte: *eddig 2'40"*. A „kihagyott rész” az ezt követő rövid, az első téma fejmotívumát imitációsan feldolgozó szakaszra utal (58–71. ütem), melynek végéhez Bartók ceruzával a 45" időadatot írta. A bejegyzések egyértelművé teszik, hogy a zeneszerző egy ideig fontolgatta e kidolgozás-szerű szakasz kihagyását, minden bizonnyal azért, hogy ne lépje túl a megszabott időkeretet. Alighanem azonban úgy találta, hogy e húzással a tétel túl sokat veszítene, mert e 14 ütem a nyitószakasz zenei anyagának imitációs feldolgozásával jó átmenetet biztosít a középrész szenvedélyessé fokozódott siratózenéjétől a józanabb derűvel áthatott visszatéréshez, ráadásul árnyalja is a tétel formáját, amely nélküle

14 Bartók saját tapasztalatból ismerhette e lemeztípus szokásos játékidőjét, hiszen az általa másfél évvel korábban, 1937. február 5-én a Columbia lemezcég számára Londonban bejátszott két *Mikrokosmos*-darab („Staccato” és „Ostinato”) felvétele 1938-ban szintén egy 25 cm átmérőjű lemez egyik oldalán jelent meg (Col. BD 1790 és AmC. DB 1306 lemezsorszámokkal), s a játékidő 3'24". Lásd *Bartók zongorázik 1920–1945*. Szerk. Somfai László, Kocsis Zoltán, Budapest: Hungaroton, 1981, LPX 12326–12333, kísérfüzet. A kérdéses lemez mérete az alábbi katalógusból tudható: Robert H. Reid (ed.): *The Gramophone Shop Encyclopedia of Recorded Music. Third Edition, revised and enlarged*. New York: Crown Publishers, 1948, 42. Ez utóbbi információért Szabó Ferenc Jánosnak tartozom köszönettel.

tulajdonképpen egyszerű háromtagú ABA szerkezet lenne. Bartók ezért nem a szakasz kihagyása, hanem újrairása mellett döntött (a revideált 65–71. ütemeket a tétel befejezése alá, az 5. oldal üresen maradt szisztémáiba írta be), s a tétel lezárása elé beillesztette a klarinécadenzát is. A „Verbunkos” teljes játékidéje ezáltal több mint öt percre nőtt.

Bartók a „Sebes” fogalmazványába is bejegyzett ceruzás időtartamadatokat: az első szakasz (a végleges változatban az 1–131. ütem) eszerint 1’43”-ig, a bolgár ritmusú középrész (132–168. ütem) 1’20”-ig, a zárószakasz pedig – amely ekkor még nem tartalmazta a hegedűcadenzát, és a véglegesnél jóval rövidebb codával zárult – 1’45”-ig tartott. Bartók a fogalmazvány utolsó oldalán összesítette a két darab szakaszainak időadatait (1. ábra), majd megtervezte, hogyan férne el a két tétel három lemezoldalon úgy, hogy az oldalsó váltások zeneileg értelmes helyekre, cezúrákra essenek: az első oldal a „Verbunkos” első 71 ütemét, a második a codát és a „Sebes” első szakaszát (a 131. ütemig), a harmadik a „Sebes” folytatását tartalmazta volna (2. ábra).¹⁵ Nyilvánvalóan e számításainak eredményére hivatkozott Bartók Szigetinek írott, fentebb idézett levelében.

	1’43”
	1’20”
	<u>1’47”</u>
II.	4’50” (plus cad?)
I.	2’40”
	45”
	<u>1’40”</u>
	5’ 5”

1. ábra. A „Sebes” és a „Verbunkos” időtartamának összesítése a Kontrasztok autográf fogalmazványának 13. oldalán

I.	codáig	2’40” + 47” =	<u>3’27”</u>
	coda:	1’38”	
			3’23”
II.	a):	1’43”	}
	b) a):	3’10”	

2. ábra. Időtartam-számítások a Kontrasztok autográf fogalmazványának 13. oldalán.

15 E ceruzával írott számítások csaknem olvashatatlanok, ugyanis Bartók később kiradírozta őket, hogy helyükre a „Sebes” revideált és jelentősen kibővített befejezését írja. A kiradírozás előtt azonban a 2. ábrán látható számítást átmásolta a lap tetejére. A teljes kéziratoldal faksimiléjét lásd Somfai: *Bartók Béla kompozíciós módszere*, 141. Itt jegyzem meg, hogy az egyik legkorábbi kompozíció, amelyet szerzője szándékosan úgy írt meg, hogy hangfelvétel céljára épp megfelelő hosszúságú legyen, Stravinsky *Szerenád A-ban* című zongoraműve (1925). Stravinsky úgy tervezte meg a kompozíciót, hogy mind a négy tétele egy 25 cm-es lemez egy-egy oldalát töltse ki. Lásd Eric Walter White: *Stravinsky. A szerző és művei*. Ford. Révész Dorrit, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 304. Köszönöm Richard Taruskinnak, hogy felhívta figyelmemet a Stravinsky-műre.

A jelek szerint tehát Bartók nagyon is gyakorlatiasan állt hozzá az új mű megírásához, amennyiben igyekezett a komponálás során a felkérésben megfogalmazott mindhárom szempontnak eleget tenni. (Szeptember 5-i leveléhez utóiratban még azt is hozzátette, hogy – Szigeti kérésének megfelelően – „a két darab külön is játszható”). Érdekes lenne eljátszani a gondolattal: másként alakult volna-e a kompozíció sorsa, ha Szigeti postafordultával arra kéri a zeneszerzőt, tartsa magát a felkérésben meghatározott időtartamhoz? A kérdést nyitva kell hagynunk, mert Szigeti válaszlevele – ha volt is – nem maradt fenn, sőt a következő olyan Bartóknak írt levele, amelyről tudomásunk van, szintén elkallódott: csak a borítékja található meg a budapesti Bartók Archívumban.¹⁶ A két muzsikusi levélváltásának időben legközelebbi ismert dokumentuma Bartók december 1-jei írása, amelyben a zeneszerző utal arra, hogy Szigetinek címzett korábbi levelei elvesztek.¹⁷

Akár kapott választ Bartók szeptember 5-i levelére Szigetitől, akár nem, nem sokáig várt a „Sebes” befejezésével. Szinte bizonyos, hogy a levél elküldése után hamarosan megkomponálta a hiányzó hegedűcadenzákat, hiszen annak már megvolt a helye (a fogalmazvány megfelelő helyére eredetileg csupán a cadenza első négy ütemét és a *heg. cad.* megjegyzést írta be, a folytatást később, a kottalap alján üresen hagyott, illetve kézzel vonalazott szisztémáiban dolgozta ki),¹⁸ s az is valószínű, hogy részint épp a nagyra nőtt cadenza kiegyensúlyozása végett döntött úgy, hogy a codát újrakomponálja és nagymértékben megnöveli (83 ütemről 105 ütemre).¹⁹ Ennek hatására a tétel teljes játékidéje 4'50"-ről körülbelül 6'22"-re nőtt, amint az a nyomtatott partitúrában olvasható.

Míg a két cadenza beiktatása a megrendelők kívánságát kielégítő, vagyis lényegében praktikus zeneszerzői döntésként értelmezhető, addig a „Verbunkos” kidolgozásszerű ütemeinek megtartása és újraírása, valamint a „Sebes” codájának megnyújtása elsősorban formai okokkal, vagyis esztétikai alapon magyarázható: mindkettő fokozza a tétel zenei folyamatainak intenzitását, valamint hozzájárul a forma kiegyensúlyozásához. E döntések azonban az időtartam szempontjából végeredményben nem bizonyultak „praktikusnak”, hiszen hatásukra a két tétel oly mértékben túlnőtt eredeti keretein, hogy a mű már semmiképp sem férhetett el egy lemezen.

A komponálás során a legfontosabb koncepcionális változást kétségkívül a „Pihenő” tétel közbeiktatása jelentette, hiszen az döntően átalakította az egész mű jellegét: a kompozíció, mint Kárpáti írja, a hegedűrapszodiákhoz hasonló „hangversenydarabból” magasabb esztétikai szintet képviselő „kamarazeneművé”, „a vonós-

16 A postabélyegző dátuma 1938. november 18. A levél pontos dátumára (november 16.) és feltételezett tartalmára Bartók december 1-jei válaszából következtethetünk.

17 „Nov. 16.-i leveledet néhány nappal ezelőtt kaptam meg, leveleim elvesztéről már Oppenheiméktől értesültünk, de én akkor Hollandiában voltam [...]”

18 Lásd a fogalmazvány 10. oldalát.

19 Szembeötlő a különbség a „Verbunkos” és a „Sebes” cadenzája között: míg a klarinét cadenzája rövid „kiállás”, amely voltaképp egyetlen, hosszan kitarított Fisz hangot jár körül, addig a hegedűé – változatos hangszertechnikai bravúrok segítségével – a tétel fontos motivikus anyagát szövi tovább.

négyesek és szonáták méltó testvérévé” vált.²⁰ Szigeti találó megfogalmazása szerint „Bartókot hibátlan forma- vagy egyensúlyérzéke (akárhogy is nevezzük ezt) készítette arra, hogy hozzáírja [a műhöz] ezt a szükségszerű – mint utóbb kiderült – ’Éjszaka zenéjét’, a maga csodálatosan nyugodt és szabadtéri hangulatával”.²¹ A legnyilvánvalóbban a középtétel megírása mutatja, hogy a kezdeti gyakorlati szempontok fölé a komponálás folyamán esztétikai megfontolások kerekedtek. Ám még itt sem zárható ki, hogy az alapötlet épp egy nagyon is gyakorlatias gondolatból fakadt. Amikor Bartók – szembesülve a „Verbunkos” és a „Sebes” 5-5 perces időtartamával – felajánlotta Szigetinek, hogy az első helyébe szükség esetén egy kétperces tételt ír, vajon miféle zenére gondolhatott? Nem lehet-e, hogy egy olyasfajta lassú bevezetőre, amely azután egy lassú, „Pihenő” tétel megírására adott ötletet?

Gyakorlati megfontolások a legnyilvánvalóbban hangszertechnikai kérdésekben érvényesültek a komponálás során. A fúvós hangszerek szólisztikus lehetőségeit a vonósokénál kevésbé ismerő Bartókot nyilvánvalóan felbátorította Szigeti lelkes beszámolója Goodman technikai képességeiről, s a klarinétszólámot virtuóz modorban komponálta meg, kiaknázva a hangszer fűrgeségét és kontrasztáló regisztereit. Úgy tűnik, csupán az első tétel cadenzájában érzett némi bizonytalanságot a klarinét technikai lehetőségeit illetően. A cadenzát – a „Sebes” hegedűcadenzájához hasonlóan – utólag, a tétel lezárása után dolgozta ki a fogalmazványban. Miközben azonban a mű lichteptaustisztázát készítette, a cadenza két további alternatív változatát is megkomponálta. A kéziratból látszik, hogy először azt a verziót írta le, amelyből később a cadenza első alternatív változata lett („1^a variazione della cadenza”, *1b kotta*).²² Valószínűleg azonban túl nehéznek ítélte a hosszú *a* hang előtti magas, egészen a háromvonalas *h*-ig felfutó skálapasszázst, s új változatot dolgozott ki, *a* csúcshanggal – ez lett a cadenza elsődleges verziója (*1a kotta*). Bartók ezért kivágta a cadenza korábbi, nehezebb változatát tartalmazó sorokat a tisztázat 5. oldalából, és a 6. oldalra ragasztotta őket, közvetlenül a tétel befejezése alá. Ezután elkészített egy harmadik, egyszerűsített verziót is, amely elkerüli a háromvonalas regisztert („2^a variazione della cadenza”, *1c kotta*), s azt a „1^a variazione” alá ragasztotta be. Nem tudni, Bartók megbeszélte-e hangszertechnikai kérdéseit Goodmannel vagy más klarinétossal, ezt alátámasztó dokumentumról nincs tudomásunk (*lásd az 1. kottát a 452. oldalon*).

A hegedűszólámot illetően viszont Végh Sándor visszaemlékezéséből tudjuk, hogy Bartók konzultált vele egyes technikai jellegű kérdésekben. Az esetet a hegedűművész 1979-ben a svájci Gstaadban megrendezett Menuhin Fesztivál keretében tartott Bartók-előadásában így idézte fel:

20 Kárpáti: *Bartók kamarazenéje*, 328.

21 A saját fordításomban idézett mondat a hegedűművész visszaemlékezéseinek angol nyelvű második kiadásában szerepel: „It was Bartók’s unflinching sense of form, of equilibrium – call this sense what you will – that compelled him to add the necessary, as it turned out, ‘Nightpiece,’ with its wonderful repose and outdoor feeling.” Szigeti: *With Strings Attached*, 347.

22 NB. a „1^a variazione della cadenza” első hangja a Boosey & Hawkes-kiadásban tévesen *eisz*-ként szerepel; helyesen *fis*.

(a)

(b)

(1. Var. della cadenzia [dal s. Ø])

(c)

(2. Var. della cad. [dal f])

1. kotta. A klarinétcadenzia alternatív változatai a „Verbunkos” szerzői tisztázataiban, diplomatikus átírás²³

Néhány évvel később Bartók azzal a kéréssel küldte meg nekem *Kontrasztok* című, még kéziratban fekvő művét, hogy hegedűs szempontból nézzem át a hegedűszólamot, mielőtt nyomdába adná. Két helyet csaknem játszhatatlannak találtam. Nem mintha túl nehezek lettek volna, egyszerűen kivitelezhetetlenek voltak a hegedűn. A húr már „foglalt” volt. Ezt meg is mondtam neki. Egészen felmérgesedett. „Mutassa!” Felvettem a hegedűt és megmutattam. „Aha.” A nyomtatott kiadásban aztán már egy másik megoldást találtam.²⁴

Végh Sándor visszaemlékezését megerősíti az a kézirat, amely 2011 januárjában bukkant fel a hegedűművész hagyatékában, s amely ma – a néhai Végh Alice lekötelező szívessége folytán – a budapesti Bartók Archívumban található. A „Ver-

23 Bartók Péter gyűjteménye, 6. oldal.

24 „Bartók schickte mir ein paar Jahre später – noch handgeschrieben – sein Werk 'Contrasts' mit der Bitte, vor der Drucklegung die Geigenstimme vom Standpunkt des Geigers aus durchzulesen. Zwei Stellen fand ich schier unspielbar. Nicht etwa, weil sie zu schwer gewesen wären, sie waren geistreich einfach unlösbar. Die Saite war schon 'besetzt'. Das sagte ich ihm auch. Er war ganz verärgert. 'Zeigen Sie mir!' Ich nahm die Geige und tat es. 'Aha'. In der gedruckten Ausgabe fand ich dann eine andere Lösung.” Előadás Bartók Béláról, Gstaad, 1979. augusztus 20., idézi Alice Végh: *Mein Leben mit Sándor Végh von A bis Z*. Salzburg: [magánkiadás], 2001, 9. Vö. Löwenberg Dániel: *Végh Sándor*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2012, 79–80.

bunkos” címet viselő nyolcoldalas kézirat a *Kontrasztok* kéttételes változatának hegedűszólamát tartalmazza. A notáció számos részlete arra utal, hogy a szólamot közvetlenül Bartók partitúratisztázatából másolták ki. Ugyan a kopista kilétét egyelőre homály fedi, a másolatot minden bizonnyal egy, a hegedűművészhez közel álló muzsikuskészíthette. A kézirat pontos keletkezési idejének és körülményeinek tisztázása szempontjából döntő, hogy az már a javított metronómszámokat tartalmazza. Bartók ugyanis, miután elküldte Szigetinek a partitúratisztázat lichterpausmásolatát, jelentősen revideálta a tempókat (általában gyorsította őket, helyenként meglepő mértékben), időtartamadatokat vezetett be, és néhány további kisebb javítást is végrehajtott. Mindez abból a kiadatlan levélből tudható, amelyet a zeneszerző 1938. december 1-jén írt Szigetinek:

Két részletben küldtem Neked a példányokat; amit előrébb küldtem abban teljesen hibásak a M.M. számok; a 2. küldeményben ki van minden javítva, még néhány utólag felfedezett más íráshiba is. Nem tudom, megkaptad-e mind a két kótaküldeményt, vagy csak az elsőt.²⁵

Bartók ezután felsorolja a végleges metronómszámokat, az egyes szakaszok időtartamát és a további javításokat. Mindez arra enged következtetni, hogy a Végh-féle másolat közvetlenül azelőtt készülhetett, hogy Bartók – „a 2. küldeményben” – elküldte Szigetinek a javított példányt. Ez az eljárás éppenséggel nem állna távol Bartók gyakorlatától, akinek szokása volt, hogy hegedűszólamait egy fiatalabb hegedűssel ellenőriztesse, mielőtt véglegesítette volna a partitúrát, és elküldte volna azt a mű címzettjének.²⁶ Végh az átnézés során ceruzával újjrendeket írt be a szólamba, és némileg módosította a vonózást, bejegyzéseit azonban Bartók nem vette át az autográf tisztázatba, feltehetően azért, mert ezeknek csak a nyomtatott kiadás előkészítése során lett volna jelentőségük, ám 1938-ban a mű publikálása még nem volt napirenden. (A felkérés értelmében a művet csak a Goodman és Szigeti számára fenntartott hároméves kizárólagos előadási jog letelte, 1941 október után lehetett kinyomtatni.)²⁷ A kéziratban valóban előfordul egy, a Végh által kifogásoltakhoz hasonlóan „játszhatatlan” hely: a „Verbunkos” 10. ütemében a

25 Bartók Béla 1938. december 1-jén kelt kiadatlan levele Szigeti Józsefnek, fénymásolata a budapesti Bartók Archívumban található.

26 Így például a 2. hegedű-zongoraszonátát Bartók a fiatal Székely Zoltánnal nézte végig 1922 augusztusában. Hasonlóan Székelynek mutatta meg először a két hegedűrapszódíát 1928 szeptemberében, bő egy hónappal azelőtt, hogy említést tett volna az 1. rapszódíáról Szigetinek, akinek a mű ajánlása szól. Mielőtt befejezte volna a 4. vonósnégyes első tételét, Bartók lemásolta az első hegedűszólam első 142 ütemét és odaadta átnézésre Waldbauer Imrének. Lásd Claude Kenneson: *Székely and Bartók. The Story of a Friendship.*™ Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994, 51. és 112–113., valamint László Somfai: „Idea, notation, interpretation. Written and oral transmission in Bartók’s works for strings”. *Studia Musicologica*, 37/1. (1996), 44. Lásd továbbá a 435. and 622. számú leveleket in *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla, Gomboczné Konkoly Adrienne, Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 336. és 453–454., továbbá az 521. számút in: *Bartók Béla levelei*, 355.

27 Lásd Bartók 1939. április 17-én Ralph Hawkesnak írott kiadatlan levelét, melynek fotokópiája a budapesti Bartók Archívumban található.

második akkord Desz hangja nem szólaltatható meg, mivel a G-húr már „foglalt” (1. fakszimile). Az autográf tisztázatban látszik, hogy Bartók az akkordból utólag törölte a G hangot.


Verbunkos.

Moderato, ben ritmato, $\text{♩} = 100 - 94$.

Violin
Bartók 1924.

1. fakszimile. A Kontrasztok korai változatának kézírásos hegedűszólama Vég Sándor hagyatékából, 1. oldal (Bartók Archivum, Budapest). A ceruzás ujjrendeket és vonásokat a hegedűművész vezette be a kottába.

Hangszerttechnikai szempontból a „Sebes” elején alkalmazott elhangolt hegedű érdemel még figyelmet. Az ötlet minden bizonnyal utólag fogalmazódott meg Bartókban, hiszen a fogalmazványban még semmilyen jelzés nem utal a scordaturára. A kérdést szeptember 5-i, majd december 1-i levelében is említette Szigetinek:

A 2. darab elejét szeretném, ha egy másik „félrehangolt[”]  hegedűn játszanád, kb. 30 ütemen át, aztán – kellőszámú szünetben – átnyergelhetnél (muta in) rendes hegedűdre. De ez nem okvetlenül szükséges.²⁸

Sokatmondó az utolsó mondat: nemcsak az elhangolt hegedű ötlete jellemző Bartók kivételes szellemi nyitottságára, de talán az is, hogy saját ötletéhez nem ragaszkodott mindenáron. A fogalmazványban mindenesetre látszik, hogy a zeneszerző utólag toldott be öt ütemet az „elhangolt” szakasz után, nyilvánvalóan praktikus megfontolásból, azért, hogy a hegedűsnek jusson ideje visszavenni a szokásos hangolású hangszerét.

A *Kontrasztok* kézirat forrásainak vizsgálata egy olyan izgalmas kompozíciós folyamatba enged bepillantást, amely során a kezdeti ideától a végleges alakig a mű sok tekintetben átalakult: néhány lényegi vonása és számos apró részlete is megváltozott. Minthogy a kompozíciós változások egy része mögött jól kimutathatóan inkább esztétikai, más részük mögött pedig inkább gyakorlati megfontolások húzódnak, a *Kontrasztok* végső alakja egy olyan összetett processzus eredményének tekinthető, amelyben a kétféle szempont sokféleképpen működött együtt, és kölcsönösen serkentette egymást.

²⁸ Bartók 1938. szeptember 5-i kiadatlan levele Szigetinek, fotokópiája a budapesti Bartók Archívumban található.

ABSTRACT

MÁRTON KERÉKFY

CONTRASTS (?)

Practical and Abstract Ideas in Bartók's Compositional Process

Most analyses of Bartók's *Contrasts* focus on abstract compositional ideas, such as musical language, form, and motivic unity. Manuscript sources, however, show that practical considerations played an equally important role in the compositional process. Bartók adventurously exploited the potentials of both the instruments (clarinet, violin and piano) and the musicians (Benny Goodman and Joseph Szigeti) for whom he composed the piece, but, within certain boundaries, he was also ready to make concessions to them.

Since Bartók was commissioned to write the piece, the composition had to fill a number of essentially practical requirements. When he began composing, some of the basic characteristics of the work, the instrumentation, the need to include virtuoso cadenzas for both soloists, the number, the tempi and the approximate durations of movements, as well as some stylistic features Bartók had to regard as given. Even so, the composer did not adhere strictly to all of the requirements. The compositional process of *Contrasts*, therefore, can be interpreted as a simultaneous realization of both practical and abstract ideas.

Márton Kerékfy (1981) studied musicology and composition at the Ferenc Liszt Academy of Music, Budapest, and, after receiving his degree, he was PhD student at the same institution. The subject of his forthcoming PhD dissertation is going to be the influence of folk music in György Ligeti's oeuvre. He has been on the staff of the Budapest Bartók Archives since 2005.

Riskó Kata

ESZMÉNYEK ÉS EMLÉKEK

BARTÓK NEGYVENNÉG Y HEGEDŰDUÓJÁBAN

„Az én zeneszerzői munkásságom, épp mert e háromféle (magyar, román és szlovák) forrásból fakad, voltaképpen annak az integritás-gondolatnak megtestesüléseként fogható fel, melyet ma Magyarországon annyira hangoztatnak” – írta Bartók 1931-ben kelt levelében.¹ Kárpáti János részletesen elemezte, hogy Bartók népzene kutatói és zeneszerzői munkásságát ebben az időszakban mennyire mélyen átjárta a népek testvérré válásának eszméje és a korszak politikai hangulatát meghatározó integritás gondolat ezzel rokon, sajátosan bartóki, a Kárpát-medence népeinek együttműködését hangsúlyozó változata. Ennek alkotói kifejeződése, hogy korabeli népdalfeldolgozásaiban Bartók több nép dallamait is egymás mellé helyezte. Népzenei írásaiban a népzene k egymás közötti kapcsolatát tanulmányozta, a kapcsolatokat népzene-történetileg is pozitívumként, gazdagító erőként értékelte. Néhány saját invenciójú művében, például a *Táncszvit*ben pedig nemcsak egymás mellé állított különböző népzene ket idéző témákat, hanem egy-egy dallamban ötvözte is elemeiket.² Az 1928-ban született *Rapszódia*kban amellet t, hogy szintén több nép zenéjéből merített, népzenei eredményeket is felsorakoztatott ugyanennek az eszmének a megvalósítására. Mint László Ferenc felvetette, az integritás-eszme zenei megfogalmazása lehet, hogy Bartók mezőszégi magyar verbunkok hatására keletkezett román dallamokat használt fel.³ A zeneszerző a feldolgozás módjával is a román dallamok magyarosságát domborította ki.⁴ A dallamok közül többnek ráadásul román és magyar vagy román és rutén variánsait is ismerte.⁵

1 Levél Octavian Beunnak, 1931. január 10. *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János, Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 397.

2 Kárpáti János: „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége”. In: uő: *Bartók-analitika*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2004, 111–123.

3 László Ferenc: „Közös méltóságunk zenéje”. In: uő: *Bartók markában. Tanulmányok és cikkek*. Kolozsvár: Polis, 2006, 98–101.

4 Az 1. rapszódia nál David Schneider, a 2. rapszódia ban Biró Viola mutatott rá erre. David Schneider: *Bartók, Hungary and the Renewal of Tradition*. Berkeley: University of California Press, 2006, 206–209.; és Biró Viola: „Adalékok Bartók 2. hegedűrapszódiajának népzenei forrásaihoz”. *Magyar Zene*, 2012/2., 188–209.

5 Biró: i. m.

Bartók tehát a *Rapszodiák*ban egy többetnikumú vidék közös hangszeres zenéjét használhatta fel az említett idea zenei megfogalmazására.

Az 1930–31 folyamán keletkezett *Negyvennégy hegedűduó* már a benne együtt szereplő magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népi dallamok révén is ehhez a gondolatkörhöz tartozik. Ha a művet és népzenei forrásait részletesebben megvizsgáljuk, kiderül: a *Duók* továbbviszi, többértűen fogalmazza meg a *Rapszodiák*ban felvetett eszmét, s más, azzal rokon gondolatokat.

I.

A zeneszerző népdalfeldolgozásainak összességében jobban megérthetjük, hogy mi a *Negyvennégy hegedűduó*ban felfedezhető dallamválogatási szempontok jelentősége. Lampert Vera megállapította, hogy Bartók igen gyakran választotta egy típus olyan jellegzetes dallamát, amelyet népzenei írásaiban is példaként idézett. A népdalfeldolgozások a dallamok stílusát tekintve is hűen tükrözik Bartók népzene-tudományi eredményeit, értékítéletét. A zeneszerző magyar műveiben általában többségben vannak az általa legértékesebbnek tartott „A” osztályú, vagyis régi stílusú dallamok. Különösen igaz ez a tízes években, amikor az új stílus – „B” osztály – szinte teljesen hiányzik a művekből. Az 1929-es *Húsz magyar népdal*ban már kiegyensúlyozottabb az új és a régi stílus aránya. A „C”-vel jelölt vegyes osztályú népdalok aránya körülbelül állandó, a régi stílusú népdalokénál kisebb a népdalfeldolgozásokban. Lampert ugyanakkor felhívja a figyelmet arra, hogy a *Negyvennégy duó*ban és a *Mikrokosmos*ban feltűnően nagy számban vannak jelen. Ennek magyarázatát a művek pedagógiai jellegében keresi.⁶ Mindezt kiegészíthetjük azzal, hogy a tízes évek műveinek (beleértve az 1920-as *Improvizációkat* is) még a vegyes osztályú magyar népdalai is többnyire valójában olyan ereszkedő pentaton – gyakran tiszta pentaton –, régies dallamok, amelyek csupán heteroritmikájuk miatt kerültek a Bartók-rend „C” osztályába. Amelyik népdal közülük Bartók írásaiban is szerepel, azoknál meggyőződhetünk: Bartók a vegyes osztály magyarabb csoportjaihoz sorolja őket, s egyiknél sem említ idegen eredetet. Némelyiket úgy kommentálta, hogy beillene az „A” osztályba is.⁷ A tízes években tehát Bartók részéről érezhető az a törekvés, hogy műveiben a magyar népzene régi és valóban magyar rétegeinek minél gazdagabb dallamkészletét fedezze fel és mutassa be.

A *Negyvennégy duó* magyar népdalainak többsége ezzel szemben ténylegesen idegen jellegű, vagy Bartók által annak tartott dallam. Ez igaz a vegyes osztályú népdalokra, de még az „A” osztályba került magyar dallamok túlnyomó többségére is. A zeneszerző ezeket eredetileg maga is a vegyes osztályba sorolta.⁸ Később,

6 Vera Lampert: „Bartók’s Choice of Theme for Folksong Arrangement. Some Lessons of the Folk-Music Sources of Bartók’s Works.” *Studia Musicologica*, 1982/3–4., 401–409, ide: 404–406.

7 Bartók Béla: „A magyar népdal”. In: *Bartók Béla írásai*, 5. Közr. Révész Dorrit. Budapest: Editio Musica, 1990, a 244. és 261. számú népdal jegyzete.

8 A *Negyvennégy hegedűduó* 22., 27., 37. és 43. darabjának magyar forrása a végső rendszerben az „A” osztályba került, noha a *magyar népdal*ban még a „C” osztályban szerepelt.

vélhetően az 1930-as évek végén azonban az idegenszerűség szubjektív szempontját feladta egy objektív szempont kedvéért: a „C” osztály négy soros izoritmikus népdalait áthelyezte az ilyen dallamokat tömörítő „A” osztályba.⁹ Emiatt az utólagos változtatás miatt a Bartók-rendi besorolás olykor megtévesztő lehet. A *Duók* szlovák és román népdalainak jelentős része sem tartozik a szlovák, illetve román nép legrégebb és legsajátabb zenéjéhez. Az alábbi táblázatból kitűnik, hogy a népzene egymásra hatásának és kapcsolatának legkülönbözőbb példái jelennek meg a *Negyvennégy duó* népdalaiban. Találunk más népzeneből átvett és meghonosított típusokat vagy akár stílusokat, zenei elemeket. Némelyik népdal egyszerű, többé-kevésbé elszigetelt dallamátvétel. Más dallamok azt illusztrálják, hogy egyes jellegzetességek több népzeneben egymástól függetlenül élnek. Mindezek a jelenségek népzenei szempontból nem azonos súlyúak.¹⁰ A *Duók*ban azonban Bartók a tudományos szempontból különböző súlyú jelenségeket arányaikban egyenrangúakként szerepeltette, sőt, akár egy darabban össze is fűzte őket. Írásaiból, különösen a *Duóknál* alig később, 1934-ben keletkezett *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje* című tanulmányból kiderül, hogy e hatások és kapcsolatok némelyike különösen foglalkoztatta őt. Mielőtt a *Negyvennégy hegedűduó*ban betöltött szerepük értelmezési lehetőségeit keresném, a következő két fejezetben e dallamok népzenei háttérét és Bartók róluk alkotott tudományos elképzelését részletezem (lásd az 1. táblázatot a következő oldalon).

Népzenei egymásra hatások

A magyar új stílus erőteljes hatása, amely a szlovák, a rutén és a morva népzeneben új stílusréteg és önálló alakulatok születését ösztönözte, Bartók írásaiban nagy hangsúlyt kap.¹¹ A *Duók* 15. számú darabja, a 17–18. számú két új stílusú magyar népdalt megelőző *Menetelő nóta* a szlovák népzeneben is meggyökeresedett magyar új stílus példája (1. kotta a 461. oldalon). A népdal ebben a formájában csak a szlovák népzeneben van meg, de közismert az eredeti, magyar változata „Aki szép lányt akar venni...” kezdettel. Bartók ilyen egyértelmű népzenei átvételt korábban nem dolgozott fel.¹²

A másik jelentős Kárpát-medencei stílushatás a magyar régi stílus román átvétele. Míg a magyar ereszkedő pentatónia legtipikusabb formáit egy dallam sem képviseli a *Duók*ban, a 32. darab román forrása ereszkedő vonalú tiszta pentaton, hétszótagos soraival a magyar népzenétől ritmusában sem idegen népdal. Bartók

9 Erről részletesen lásd Kovács Sándor: „A Bartók-rend kialakulásának története”. In: Bartók Béla *Magyar népdalok. Egyetemes Gyűjtemény*, I. Sajtó alá rendezte Kovács Sándor és Sebő Ferenc, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 13–31.

10 Bartók a *Duók*hoz időben közel, 1934-ben keletkezett „Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje” című tanulmányában stílusrétegek, illetve zenei elemek átvételének részletezése mellett meg is fogalmazza, hogy egy-egy dallam átvétele nem lényeges jelenség. In: *Bartók Béla írásai*, 3. Közr. Lampert Vera, Budapest, 1999, 210–269., ide: 214.

11 Uott, 216.

12 A *Duók*ban szereplő két új stílusú magyar népdalnak pedig Bartók több szomszédnépi párhuzamát ismert.

Cím	A felhasznált dallam etnikai eredete	Népzenei kapcsolat
15. Katonanóta	szlovák	magyar új stílus
32. Máramarosi tánc	román	magyar ereszkedő pentaton stílusréteg
14. Párnás tánc	magyar	rutén kolomejka, ereszkedő kvintváltás
22. Szunyogtánc	magyar	rutén kolomejka
41. Scherzo	szlovák, magyar	rutén kolomejka, szlovák-magyar dallamátvétel
36. Szól a duda	Bartók	kolomejkaritmus
20. Dal	szlovák	magyar ereszkedő kvintváltó dallam, magyar szövegtörések
26. Ugyan édes komámasszony	magyar	egy magyar hatásra keletkezett szlovák típus, az ereszkedő dúr kvintváltó dallamok magyar képviselője
28. Bánkódás	magyar	morva, horvát, román és Bartók feltételezése szerint tót népzenebe átkerült magyar műdal
2. Kalamajkó	magyar	nyugati eredet
10. Rutén nóta	rutén	choriambus
23. Menyasszony-búcsúztató	rutén	choriambus
8. Tót nóta	szlovák	bővített szekundlépés
40. Oláh tánc	román	bővített szekundlépés
42. Arab dal	arab	bővített szekundlépés
35. Rutén kolomejka	Bartók	bővített szekundlépés
7. Oláh nóta	román	bővített szekundlépés, choriambus, ereszkedő kvintváltás
44. Erdélyi tánc	román	magyaros jegyek, ereszkedő kvintváltás, bővített szekundlépés, alapvetően kolomejkaritmus

1. táblázat. A Negyvennégy hegedűduó valamilyen népzenei kapcsolatot képviselő darabjai

Tá by - stri - cká ka - sar - ňa [Tá by - stri - cká ka - sar - ňa]

Tá by - stri - cká ka - sar - ni - čka, bie - lym škri - blom po - kry - tá.

1. kotta. A 15. darab forrása. Bartók gyűjtése 1916-ból, Zólyom megyéből.¹³

többször leírta, hogy a máramarosi román népzene (amelynek körébe ez a dal is tartozik) erős hatást gyakorolt a magyar népzene régi stílusa, különösen annak hétszótagos típusai.¹⁴ A 32. darab forrásának közvetlen magyar párhuzamát azonban nem tudnánk bemutatni, ez már a stílus meghonosodásának eredményeként született új dallam.

A kanásztáncritmus különösen fontos szerepet kapott a *Negyvennégy duóban*. Bartók ezt a ritmust a rutén kolomejkából eredeztette,¹⁵ s az átvételt írásaiban többször említette. A megismert kolomejkaritmusú magyar dallamok számbéli csekélysége miatt 1924-ben még kevésbé látszott jelentősnek ez a befolyás. 1934-re viszont a mennyiségi szempontot kiegészítette egy feltételezés, amely megnövelte a ritmus jelentőségét. Eszerint a kolomejkadallamok hatására keletkezett kanásztáncdallamokból fejlődhetett ki a kurucos, majd a verbunkos zene, amely pedig az új stílusra is kihathatott.¹⁶ A kolomejkaritmust Bartók a szlovák népzeneben is megtalálta.¹⁷ Amint a táblázatból látható, a ritmust a *Negyvennégy duóban* több különböző nemzetiségű dallam és a Bartók által komponált, a kolomejkaritmusal azonos ritmusú kanásztáncokat felidéző 36. számú *Szól a duda* képviseli. A 41. számú darab különösen érdekes a mi szempontunkból: kolomejkaritmusú dallamát Lampert Vera egy vele pontosan egyező szlovák népdallal azonosította, de Bartók a dallam több egészen közeli magyar variánsát is ismerte, amelyek csak egyetlen hangban különböznek a *Duókban* szereplő dallamtól (2. kotta a 462. oldalon).¹⁸ A magyar példák az északi területről valók, a szlovák és több magyar szöveg tartalmilag azonos, tehát egyértelmű a szlovák és magyar dallamok közvetlen kapcsolata. A darab forrásai közé tehát szlovák és magyar dallamokat egyaránt sorolhatunk. A tétel pedig így a Kárpát-medencében általánosan használt régi tánczenei ritmusképlet jelenlétét és a két nép közötti dallamátvételt egyaránt szemlélteti.

13 Közli: Lampert Vera: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*. Budapest: Helikon Kiadó, 2005, 189.

14 Pl. Bartók Béla: *A magyar népdal*, 35.; úő: *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje*, 228.

15 Ezt a megállapítást Kodály már 1937-ben korrigálta. Kodály a szoros mári párhuzamokra és a kolomejkaritmusal azonos kanásztáncritmus középkori elterjedtségére hivatkozik. Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 41969, 61-62.

16 Bartók Béla: *A magyar népdal*, 74-76.; és úő: *Népzeneink és a szomszéd népek népzeneje*, 222-223.

17 Pl. Bartók: *Slovenské „udové piesne / Slowakische Volkslieder*, II. Közr. Alica Elscheková-Oskár Elschek, Bratislava: Academia Scientiarum Slovaca, 1970, 883-890. dallam.

18 A Bartók-rend C 0506 csoportja. Hat variáns 1930 előttről, Bars, Nyitra és Gömör megyékből.

Ne ta - po - gasd a tér - gyemet, Mer a - zok csak cson - tok,
Ta - po - gasd meg a - mott fely - lyebb, Ott van - nak a kon - cok!

2. kotta. Gyűjtötte Kodály Z. 1904, Barslédéc. Megjegyzés a támlapon: „Ugyanerre a melódiára tótul ugyanez”

Egy-egy idegen dallam átvételére aránylag sok példát találunk a műben.

Részen idetartoznak bizonyos ereszkedő kvintváltó dallamok. A magyar és szlovák ereszkedő kvintváltó dallamok kapcsolata egy időben különösen foglalkoztathatta Bartókot. 1920-ban megjelent cikkében felhívja a figyelmet az ereszkedő kvintváltó magyar dallamokra, de szerinte „ezzel a formával, ha nem is ezekkel a dallamokkal, elég gyakran találkozunk a szlovák és morva népzeneben, úgy hogy egyelőre nem is lehet eldönteni, melyik népnél fejlődött ki először”.¹⁹ Körülbelül egykorú, *A tót népi dallamok* című tanulmányában is még csak valószínűsíti,²⁰ amit az 1924-ben megjelent *A magyar népdalban* már egyértelmű álláspontjaként fogalmaz meg: hogy a dór és pentaton hangsorú ereszkedő kvintváltó dallamokat szlovák variánsaik ellenére is magyar eredetűeknek, míg az ereszkedő kvintváltó dúr dallamokat szlovák földön létrejött típusnak tartja.²¹ A *Negyvennégy duóhoz* időben közelebbi tanulmányában Bartók a magyar régi stílus dallamainak szlovák variánsait már pusztán kisszámú, nem számottevő, a szomszéd népek között természetes dallamátvételnélként említi.²² Mégis érezhető a *Duókban* az egykori élénk érdeklődés e típus magyar és szlovák variánsai iránt. A műben két olyan dallam is szerepel, amelyeket Bartók korábbi írásában példaként hozott fel a két népzene kapcsolatára. A 20. számú darab szlovák forrással azonosítható, de kifejezetten magyaros, ereszkedő kvintváltó szerkezetű dallamát Bartók *A tót népi dallamokban* idézte, mivel a népdal magyar eredetét a pentatónia mellett még a szöveg torzított magyar töredékei is őrzik.²³ A 26. darab (*Ugyan édes komámasszony*) magyar forrását pedig *A magyar népdalban* említi a feltételezhetően „tót földön keletkezett” ereszkedő kvintváltó dúr hangsorú népdalok között.

19 Bartók: „Ungarische Bauernmusik”. *Musikblätter des Anbruch*, 1920. Magyarul: uő: „Magyar parasztzene”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Közr. Szöllösy András, Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1967, 83–90., ide: 84–85.

20 Uő: „A tót népi dallamok”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 166–209., ide: 177–118. ¹⁰ Uő: *A magyar népdal*, 27–28. és 68–69.

21 Uő: *A magyar népdal*, 27–28. és 68–69.

22 Uő: *Népzene és a szomszéd népek népzeneje*, 214.

23 Uő: *A tót népi dallamok*, 177–178. A Bartók-rend 1930 előtti dallami között a népdal négy, a magyar nyelvterület különböző pontjain gyűjtött magyar variánsát találhatjuk meg, amelyek alig különböznek a feldolgozott szlovák példától (C 0685 típus).

Több népnél megtalálható dallamával a 28. darab (*Bánkódás*) forrása, a „Pej paripám rézpatkója” szövegkezdetű népdal különleges a népdalátvételek között. Egy variánsát Bartók a *Népzénénk és a szomszéd népek népzéneje* című tanulmányában is közli, s három morva, egy horvát és két román variánsát említi – az utóbbiak szövege a magyar szöveg fordítása, a közölt morva és román dallam pedig alig különbözik a magyartól. A morva példákából ráadásul Bartók azt feltételezi, hogy szlovák variánsnak is kell lennie.²⁴

A hozzánk szlovák közvetítéssel került nyugati eredetű magyar népdalokat Bartók kelet-európai nemzetközi zsargonnak nevezi.²⁵ A 2. számú magyar *Kalamajkó* dallamának több szlovák, cseh és morva variánsa van, Bartók pedig egyértelműen idegen – nyugati – eredetűnek tartotta, amely szlovák közvetítéssel kerülhetett hozzánk.²⁶ Bizonyára nem tévedünk, ha az említett csoportba soroljuk. Idegen eredetű lehet a 43. számú darab, a *Pizzicato* szekvenciázó dúr dallama is. Ehhez hasonló dallamokat más magyar népdalfeldolgozásokban is találunk. Az 1908–09-ben keletkezett *Gyermekeknek* sorozatban még a népzene kutató Bartók ismereteinek hiányosságait is sejtethetjük egy-egy idegen vagy újabb műzenei eredetű dallam választása mögött. A későbbiekben azonban a zeneszerző biztosan tudatosan használta fel vagy kerülte e dallamokat, a tízes évek műveiből ugyanis teljesen hiányoznak. A nyugat-európai megjelentetésre szánt *Negyvennégy duó*ban hidat alkotnak Kelet és Nyugat között.

Népzenei párhuzamok

A zeneszerző szempontjából különösen szemléletes egy-egy olyan zenei elem, amely több különböző népzében is jelen van egymástól függetlenül, egymással nem közvetlen vagy nem kimutatható kapcsolatban. A *Negyvennégy duó* különböző nemzetiségű darabjaiban vissza-visszatér a choriambusritmus vagy annak lágyabb, triolás változata és a bővített szekundlépés: az előbbi az *Oláh nótában* (3. kotta), a *Rutén nótában* és a rutén *Menyasszonybúcsúztatóban*, az utóbbi az *Oláh nótában*, a *Tót nótában*, az *Oláh táncban*, az *Arab dalban*, az *Erdélyi táncban* és a teljes egészében Bartók által komponált *Rutén kolomejkában*.



3. kotta. Negyvennégy hegedűduó/7, Oláh nóta, 2. hegedű 1-8. ü. (© by Universal Edition, Wien)

24 Uő: *Népzénénk és a szomszéd népek népzéneje*, 219–220.

25 Uott, 214.

26 Uő: *A magyar népdal*, 250. példa és jegyzete; *A tót népi dallamokban* pedig Bartók a szövegben is tárgyalja: 180.

Szembetűnő, hogy a *Duók*ban Bartók még a címadásokkal is felhívja a figyelmet ezekre a közös elemekre. Míg a sorozat legtöbb darabjánál nem nevezi meg a forrás nemzetiségét, éppen ezeknél a címekben is feltűnteti. A kor köztudata ezeket az elemeket magyarnak tartotta. Bartók azonban már 1914-ben megjelent vitairásában hangsúlyozta, hogy a magyar specialitásnak hitt choriambusritmus a román és szlovák népzében is jelen lévő jellegzetesség.²⁷ A bővítetszekund-lépésről szintén leírta, hogy nem a kifejezett magyar skála sajátja, sőt a magyar népzene nem jellemző, ellentétben egyes román dialektusokkal.²⁸ A darabok által alkotott összképben ezúttal sem a népzenei arányok hiteles tükrözésére, hanem zeneszerzői koncepciója megvalósítására törekedett. Így például a *Rutén nóta* egyébként is magyaros ízű dallamát choriambusokkal magyarosabbá alakította. A bővítetszekund-lépéssel felrajzolt körbe pedig a földrajzilag és népzene-történetileg távol eső arab népzene, illetve a szlovák népzene is bevonja, noha az utóbbiban saját gyűjteményeinek tanúsága szerint sem tipikus az említett zenei elem.

A szlovák–magyar kapcsolatról árulkodó, már bemutatott kvintváltó dallamokon kívül a *Duók*ban kifejezetten általános, nemzeteket összekötő elemként jelenik meg az ereszkedő kvintváltás. A sorozatban feltűnő az ereszkedő és emelkedő kvintváltó dallamok nagy száma: 7 ereszkedő (magyar, szlovák, román, szerb) és 3 emelkedő kvintváltó (magyar és szlovák) dallam. Ezt a hűrváltás pedagógiai kihasználása is indokolja. Bartók nem tartotta feltétlenül magyar eredetűnek az ereszkedő kvintváltást, azután sem, hogy a szlovák és magyar kvintváltó népdalok kapcsolatának kérdésében döntött. A máramarosi román népzeneéről írt, 1923-ban megjelent tanulmányában az ereszkedő kvintváltó román dallamokról lehetséges hatás vagy kapcsolat említése nélkül, tényszerűen azt írja, hogy ez a szerkezet a magyar és szlovák népzében is gyakori.²⁹ E dallamok között szerepel a *Duók* kottapéldán már bemutatott *Oláh nótájának* dallama is. A *magyar népdal* jegyzetében pedig a szerkezet eredetét tárgyalva meg is fogalmaz egy nemzetektől független lehetőséget is. Eszerint eredetileg kétsoros dallamok könnyen bővíthettek egy kvinttel lejjebb történő ismétléssel négyrosszá olyan hangszeren játszott előadásban, amelyen például a hűrváltás miatt kézenfekvő a kvintváltás.³⁰ Az ereszkedő kvintváltó dallamok tömegének hatása mellett ezt a jelenséget rejti a 14. számú darab magyar dallama. Forrása „Elvesztettem zsebkendőmet...” szövegkezdettel, pentachord hangkészletű népdalként közismert, ezt a formát Bartók a *Gyermekeknek*ben már feldolgozta. Létezik azonban a *Duók*ban is szereplő, ereszkedő kvintváltással kétszeresére bővített varián-

27 Uó: „Megjegyzések a román népzeneéről”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 339–344., ide: 343.

28 Uó: „La Musique populaire Hongroise”. *La Revue Musicale*, 1921. Magyarul: uó: „A magyar népzene”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I., 91–100., ide: 100.; uó: *A magyar népdal*, 56–57.

29 Uó: *Rumanian Folk Music*, Vol. 5.: *Maramure „County*. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Nijhoff, 1975, 16–17. 1931-ben Bartók szintén csak megemlíti a román táncdallamok bihari alcsoportjának jellegzetes ereszkedő kvintváltó szerkezetét. Lásd „Román népzene”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I., 473–476., ide: 476

30 Uó: *A magyar népdal*, 27–28.

sa is, amelyet szöveges változata mellett az erdélyi hegedűsök úgynevezett pár-nás tánciaiból ismerünk:³¹

Allegretto

Döm-bör vaj - da, Döm-bör vaj - da, Prü-csök - fü - lű kecs - ke,
 A - pád is vót vaj - da - mes - ter Li - pic Ke - le - men - ke.
 A hi - jú - ba hat to - jás, Hogy le - he - tett ben - ne?
 Csi - nál - junk egy ron - gyos le - vet nin - csen e - cet ben - ne.

4. kotta. A 14. darab forrása. Bartók gyűjtése 1914-ből, Maros-Torda megyéből.³²

A kvintváltó technika szerepeltetése azért is érdekes, mert Bartók a sorozat több darabjában játszik egy népdal kvint- vagy más hangköznyi transzpozícióival. Gyakran egyetlen formaegységnek, kvázi egyetlen dallamsornak tekinti a népdalt, amelyet más hangmagasságról megismétel, mielőtt az eredeti hangnemhez esetleg egy újabb strófa vagy közjáték után újra visszatérne. Ennek a szerkesztés-módnak a mintái közé tartozik műzenei előzmények, például a fuga imitációja és a barokk és bécsi klasszikus formák tonikai és domináns felületeinek váltakozása mellett a népzenei kvintváltás is, különösen a 14. darabban felidézett, egy teljes dallamot (nemcsak egy dallamsort) kvintkülönbséggel megisméltő módszer. A 39. darab szerb, forrása szerint eredetileg tamburán játszott dallama pedig a transzpozíció különleges – a szerb tamburazenére jellemző – típusát képviseli. A dúr pentachord hangsorú első rész egy kvarttal lejjebb ismétlődik meg, majd mintegy visszatérésszerűen újra elhangzik az eredeti magasságban. Ez a forma még közelebb vezet a zeneszerző által alkalmazott transzpozíciókhoz, hiszen háromrészes, visszatéreses formája révén rokon a műzenei kisformákkal. A hangszeres népzene-szek kvintváltó technikájával Bartók tehát mintegy a saját kompozíciós elgondolá-sának népi forrását állítja elénk.

Bartók különböző népek dallamait fűzi össze azzal is, hogy a sorozatban egy-más mellé helyez olyan népdalokat, amelyek között népzenei kapcsolattól függet-len zenei párhuzamot is érezhetünk. Így rímeli egymásra a 6–7. darab ereszkedő

31 Egy dallamát forráskatalógusában Lampert Vera is közli. Vera Lampert: *Folk Music in Bartók's Compositions. A Source Catalog*. Ed. Vera Lampert and László Vikárius. Budapest: Helikon, 2008, 188.

32 Közli Lampert, i. m. 188.

kvintváltása és fríg hangsora, a szlovák 24. darab és a magyar 25. darab formája, illetve a 38. és 39. darab fejmotívuma. Hasonló szerkesztésmódot a *Tizenöt magyar parasztdal* régi táncdallamainak egymás utáni darabjaiban is felfedezhetünk.

A dallamválasztás lehetséges koncepciója

A sorozat darabjainak jelentős részében tehát Bartók olyan népi dallamot dolgoz fel, amely saját népének zenéjéhez képest idegen hatást mutat, legyen az stílushatás, egy-egy zenei elem hatása vagy egy dallam egyszerű átvétele. Más dallamok együttesen, közös elemeik révén rajzolják ki különböző népzenei számos közös vonását. Bartók vezérelve ezúttal semmiképpen sem a felidézett népek legértékesebb vagy legjellemzőbb dallamainak bemutatása lehetett. A *Negyvennégy hegedűduóban* nagy hangsúlyt kap a Kárpát-medencében élő népek, vagy még inkább, ahogyan Bartók mindig is fogalmazott, a régi Magyarországon élő népek zenéjének egymással való kapcsolata. A zeneszerző Trianon utáni alkotói korszakának ismeretében világossá válik, hogy míg például az 1923-as *Táncszvit*, az 1930-ban keletkezett *Cantata Profana* és az 1934-es 5. vonósnégyes saját invenciójú témáiban a különböző népzenei elemeinek ötvözésével ábrázolta a Duna-völgyi népek elképzelt és leveleiben többször megfogalmazott együttműködését,³³ a *Duókban* tisztán népzene tudományi eszközökkel kívánhatta művészileg megvalósítani ugyanezt. Népzenei egymás mellé helyezésével nemcsak felidézi a kort, amelyben „a különböző nemzetiségű parasztok [...] a legnagyobb egyetértésben éltek”,³⁴ hanem rávilágít zenéjük közös pontjaira, egymásra hatásukon keresztül pedig bemutatja az együttélés zenei hozadékát. Ez a koncepció előrevetíti azt a gondolatot is, amelyet Bartók 1942-ben fogalmaz meg a náci ideológiára reflektálva. Népzenei kapcsolata – egyfajta „faji tisztátalansága” – eszerint kifejezetten jótékony és termékenyítő jelenség, hiszen az idegen hatás új típusokkal gazdagíthat egy népzenei, aminek nyomán új, önálló alakulatok szülehetnek.³⁵ Már a *Duókat* és a *Rapszódiaikat* megelőzően, az 1929-ben keletkezett *Hús magyar népdalban* is felfedezhető ez a szemzőg. A régi stílust előtérbe helyező korábbi magyar népdalfeldolgozásoktól eltérően ebben az antológiaszerű ciklusban Bartók előbb régi stílusú népdalokat, majd több kifejezetten idegenszerű dallamot, végül pedig a szerinte ezek hatására is keletkezett új magyar népdalstílus néhány példáját mutatja be. A *Negyvennégy hegedűduóban* körvonalazódó eszme annál érdekesebb, mivel a mű pedagógiai célú megrendelésre készült, különálló darabokból álló sorozat, amelynek lehetséges összefogó koncepciója a játékos számára nagyrészt rejtve marad.

Árulkodó, hogy a sorozat elsőként elkészült darabja³⁶ az *Erdélyi tánc volt (5. kotta)*. A tétel többrétűen valósítja meg a *Duók* alap gondolatát. Forrása nemcsak

33 Kárpáti: i. m.

34 Denijs Dille: „Bartók und die Volksmusik”. In: *Documenta Bartókiana*, Heft 4. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970, 112.

35 Bartók: „Race purity in music”. *Modern Music*, 1942. Magyarul: uő: „Faji tisztaság a zenében”. In: *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I., 601–603.

36 Erich Doflein: *Briefe an Béla Bartók 1930–1935*. Hrsg. von Ulrich Mahlert, Köln: Studio, 1995, 9.

az ereszkedő kvintváltás, a bővített szekundlépések és a kolomejkaritmus már elemzett eszközeivel, hanem az ardaleana tánc típus révén is a népzene közösségét jeleníti meg. A román ardaleanát Bartók a ritmusa alapján korábban az ukrán kolomejkából,³⁷ később a ritmikailag szintén rokon magyar verbunkos dallamokból eredeztette.³⁸ Ez a hangszeres népzenei réteg az Erdélyben élő népek egymáshoz való közelsége, a táncfunkció, a hangszeres zenészek munkamódja miatt eleve több nép sajátja lehetett. Utaltam már László Ferenc gondolatára, amely szerint az erdélyi hangszeres dallamok felhasználása az integritásgondolat kifejezőeszköze lehet a *Rapszódia*kban. A *Negyvennégy duó* eddig felvázolt lehetséges koncepciója alapján az *Erdélyi tánc* hasonló szerepet tölt be a sorozatban: az ardaleanatípus az Erdélyben ténylegesen szoros zenei kapcsolatban álló népek együttélését idézi fel, s a népzenei kapcsolatot gyakran elvontabb eszközökkel kifejező későbbi tételek kiindulópontja lesz. Az *Erdélyi tánc* – és ezzel a mű – e kapcsolat révén eszmeileg az 1928-ban keletkezett *Rapszódia*k közvetlen folytatása.

Allegro moderato



5. kotta. Negyvennégy hegedűduó/44, Erdélyi tánc, 1. hegedű 1-9. ütem. (© by Universal Edition, Wien)

A népek zenei kapcsolatát ábrázoló képet Bartók kivételes módon két, a népzene hűen idéző, de teljes egészében saját invenciójú tétellel teszi teljessé. A már tárgyalt kolomejkadallamok vélt őseit idéző 35. számú *Rutén kolomejka* és az aránylag nemzetközibb dudazenét felelevenítő 36. számú *Szól a dudu a Duók* eddig bemutatott csoportjához tartoznak. Bartók saját invenciójú műveiben általában nem kaptak helyet népi dallamok. Csupán az első gyűjtések idején keletkezett sorozatokba, az 1908-as *Tíz könnyű zongoradarabba* és *Tizenegy bagatellbe*, valamint az 1908–10 között keletkezett *Vázlatokba* illetse népdalfeldolgozást. A *Tíz könnyű zon-*

37 Bartók: *A magyar népdal*, 76.

38 Uő: *Román népzene*, 486.

goradarabban és a *Vázlatok*ban egyúttal olyan darabok is szerepelnek, amelyek népdalszerű, de Bartók által komponált dallamokat „dolgoznak fel”. A népdalok és népdalszerű dallamok megjelenése műhelyszerűség érzetét kelti ezekben az alapvetően saját invenciójú opuszokban. A népzenével ismerkedő zeneszerző mintha a népzenei elemek elsajátításán, a népdalok saját zeneszerzői világába való integrálásán dolgozna, és saját stílusa mellett egyúttal inspiráló forrásait is be akarná mutatni. A népdalfeldolgozások és a saját invenciójú művek a későbbiekben élesen elválnak egymástól egészen a *Duók*ig és a *Mikrokosmos*ig. A *Mikrokosmos* nagyszabású, átfogó sorozatában a gyermekeknek bemutatandó zenei világ részeként a saját invenciójú tételek között számos népdalszerű darab és néhány népdalfeldolgozás egyaránt helyet kap. A *Duók* viszont az egyetlen sorozat az életműben, amelyben a túlnyomó többséget alkotó népdalfeldolgozások között a kottában jeletlenül, sőt félrevezetően népzenére utaló címmel szerepel saját invenciójú népies tétel. Mi lehetett ezzel Bartók célja? Semmiképpen sem az, mint a már említett sorozatokban, hogy saját zeneszerzői világának a népzenéhez kevésbé kötődő oldalát bemutassa, hiszen a két darab megtévesztésig emlékeztet népzenei dallamokra. Bartók ezúttal mintha éppen a fordítottját tette volna, mint korai sorozataiban. A *Duók*ban mintha az általa gyűjtött típusok bartóki variánsait kívánná az idealizált Kárpát-medencei parasztság zenéjébe emelni.

II.

A *Negyvennégy duó* eddig bemutatott, a sorozat majdnem felét kitevő darabjaitól s látszólag azok koncepciójától is élesen elkülönül egy másik csoport, amely a különböző népek szokásdallamaiból áll.³⁹ A *Duók* sajátossága a népdalfeldolgozások összességéhez képest, hogy az egyes népzenék legrégebbi, legsajátabb rétegeinek tipikus képviselőit csak azokban a darabokban találhatjuk meg, amelyek dallama valamilyen népszokáshoz kapcsolódik. Ezeknél Bartók a címben is jelezte a szokásjellegét. *Újévköszöntő*, *Szentivánéji*, *Aratáskor*, *Szénagyűjtéskor*, *Menyasszony-búcsúztató*, *Lakodalmas*, *Gyermekrengetéskor*, *Katona-nóta* és más címek utalnak a dallam népi funkciójára. A zeneszerző korábban is szívesen feldolgozott román és szlovák szokásdallamokat. A zongorára írt *Kolindák* sorozat egyetlen népszokás különleges dallamainak gyűjteménye, a *Négy tót népdal* és a *Falun* különböző szokások kisméretű összeállítása volt. Magyar népszokások dallamait csak elvétele választotta feldolgozások alapjául. Bartók népzene kutatói értékítélete megmagyarázza a művekben mutatkozó különbséget. Míg a román és szlovák népnél a szokásdallamokat a népzene legrégebbi rétegei közé sorolta,⁴⁰ a magyar népi szokásdallamokról így ír 1933-ban megjelent cikkében: „Ebbe a csoportba [a vegyes osztályba] számíthatók a különböző régi 'szertartásos' énekek dallamai (lakodalmas, arató, párosító stb. dallamok). Kétségtelenül sok évszázad előtt kezdődhetett ennek az idegen

39 E két nagy csoportot az első füzet egyszerű, kifejezetten kezdőknek szánt néhány darabja egészíti ki.

40 Bartók: *Román népzene*, 477–484.; és uő: *Szlovák parasztzene*, uott, 487–489.

anyagának beszívargása, mely azonban új, egységes stílus keletkezésére nem vezetett, tehát mint szűkebb értelemben vett paraszttzene kevésbé jöhet számításba.”⁴¹ Az 1929-ben keletkezett, több szempontból teljességre törekvő *Húsz magyar népdal*ban sem kifejezett szokásdallamokat használ fel, de a címekben már utal a zenélés egyes alkalmaira. Későbbi írásaiban is hangsúlyozza nemcsak az egyes népi dallamok, hanem az azokat életető paraszti környezet megismerésének fontosságát.⁴² Mintha Bartók az évek során egyre inkább törekedett volna arra, hogy népdalfeldolgozásaival ne pusztán a dallamokat, hanem a népi életet is felidézze-megszerettesse.

A *Negyvennégy duó* még e korszak művei közül is kiemelkedik a benne szereplő szokások sokféleségével és a dallamok mennyiségével. A mű körülbelül tíz idetartozó népdalában az emberi élet fordulói és a naptári év jeles napjai, eseményei egyaránt jelen vannak, mintha a szokásdallamok egészével a zeneszerző minél teljesebb képet akarna adni a falusi életéről. Hogyan kapcsolódik ez a vonulat a *Duók* többi darabjával megjelenített bartóki integritásgondolathoz? A szokásdallamokból felvázolt kép különlegessége, hogy nem egy bizonyos nép életét ábrázolja. Magyar, szlovák, román és rutén dallamok együttesen alkotják. Bartók azonban egyik címnél sem tüntette fel a dallam nemzetiségét, noha a *Duók* más darabjaiban olykor kiemelte azt. Ezúttal azonban nem a dallamok nemzetisége, hanem a falusi életben betöltött szerepük volt fontos. A népi élet megismertetésének szándékán túl a darabok új kontextusba kerülnek: együttesük mintha egy elképzelt egységes, kvázi Kárpát-medencei vagy régi magyarországi szokáskört adna ki. Bartók feltételezése szerint valaha minden népnél meglehetősen a teljes évet átfogó szokáskör, ennek azonban csak töredékei maradtak meg az ő gyűjtései idejére. A zeneszerző talán ezt az ősi állapotot, „a városi kultúrától, illetve a műzene befolyásától mentes népi zenélés állapotát” kívánta felidézni, amelyre „jellemző az, hogy a dallamok élesen elhatárolt kategóriákra oszlanak, aszerint, hogy milyen más és más alkalmakkal szokták dalolni vagy játszani őket”,⁴³ azaz amelyben a szertartásos dallamok alkotják a népzene gerincét. A Bartók által a *Duók*ban felvázolt Kárpát-medencei szokáskörhöz mindegyik nép saját művészetének legrégebb, legsajátabb, illetve legértékesebb részével járul hozzá. A népek itt békében élnek egymás mellett – és mi szemléltethetné a békés együttélést jobban, mint a zavartalanul végzett rituálék? Ez egészíti ki teljessé a népzene egymásra hatását bemutató dallamcsoportot, hiszen Bartók elképzelése szerint az egykori romlatlan ősállapotnak a talaján, ennek honosító erejénél fogva születhettek az idegen behatások nyomán az új, immár sajátosan nemzetivé vált típusok. A nemzetek testvérré válásának egy közös szokáskörrel kifejezett képe talán nem is egyedülálló Bartók egykorú

41 Uő: „A magyar paraszttzene”. In: *Bartók Béla írásai*, 3., 148–165., 159.

42 Uő: „Magyar népzene és új magyar zene” (1928). In: *Bartók Béla írásai*, 1. Közr. Tallián Tibor, Budapest, 1989, 129–137.; uő: „Hungarian Music”. *American Hungarian Observer*, 1944. Magyarul: „Magyar zene.” In: *Bartók Béla írásai*, 1., 185–188.

43 Uő: „A hunyadi román nép zenedialektusa”. In: *Bartók Béla írásai*, 3. 76–86., ide: 76.; uő: *A magyar népdal*, 15–19.

műveiben. Vikárius László felvetette, hogy az először 1932-ben említett Kárpát-medencei ciklus, amelynek a korábban, 1930-ban keletkezett *Cantata profana* lett volna az első, román darabja, esetleg kifejezetten a népszokások évkörét követte volna.⁴⁴

A kép tehát egyszerre vágyott jövő és elképzelt népzenei őstörténet. Nem feledkezhettünk meg ugyanakkor mindennek a személyes vonatkozásáról, Bartók saját emlékeiről sem. A *Duók* egyetlen arab darabjának álcája mögött a régi, soknemzetiségű Magyarország képe rejlik, amelynek megszépített felidézésében nemcsak a békés együttélés politikai üzenetét, hanem Bartók gyűjtőútjainak, sőt népzeneét még nem ismerő gyermek- és ifjúkorának emlékét kell keresnünk. Az arab dallam egyrészt kiterjeszti a Duna-völgyi integritás gondolatát a népek testvérré válásának gondolatára, másrészt viszont éppen a sorozat koncepciójának személyességét világítja meg. Hiszen ez a dallam bizonyítja, hogy Bartók számára a források kiválasztásának elsődleges szempontja saját gyűjtőmunkája volt. Az általa személyesen megismert népzeneiből választott, még ha ezzel meg is bontotta a Duna-völgyi népek egységét, vagy még ha más népzeneik bevonásával szélesebb körben ábrázolhatta volna a népek testvériségének gondolatát. A *Negyvennégy duó* jóval több egyfajta zenei kiáltványnál. A sorozatban, különösen annak szokásdallamaiban mintha – ebből a szempontból politikától és földrajzi elhelyezkedéstől függetlenül – Bartók egykori gyűjtőútjainak legszínesebb, csupa ünnep emlékképei elevenednének meg, amelyek a gyűjtőutak korszakának lezárását követő több mint tíz év után a népi élet eseményei mentén újrendeződtek, s amelyekben a megismert kultúrák életmódbeli hasonlósága mellett már háttérbe szorult a közvetítőelem, a nyelv.

44 Vikárius László: „A *Cantata Profana* (1930) kéziratot forrásainak olvasata”. In: *Zenatudományi dolgozatok 1992–1994*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1994, 115–160., ide: 156.

ABSTRACT

KATA RISKÓ

DEALS AND MEMORIES IN BARTÓK'S

FORTY FOUR VIOLIN DUOS

The 44 Duos are unique among Bartók's folksongs arrangements in the characteristics of its choice of melodies. Its peculiarity consists not only in juxtaposing Hungarian, Slovakian, Rumanian, Ruthenian, Serbian and Arab folk tunes. In the *44 Duos* Bartók chose melodies which represent musical connections between the above-mentioned ethnic groups. One can find examples of the influence of the Hungarian "new-style" in Slovakian folk music, Hungarian "old-style" in Rumanian music, Ruthenian "kolomejka" rhythm in Hungarian and Slovakian folk songs. There are also borrowed melodies, and musical elements, which are present in melodies of various ethnic groups.

The selecting of particular types in the *44 Duos* can be explained by the aim to express ideas which are conceived by Bartók several times. One aspect of these ideas is the cooperation of Hungarians, Rumanians and Slovaks which should be free from a national bias. Other aspect is the brotherhood of peoples in spite of all wars and conflicts. He wrote that his music served this idea by arising from Hungarian, Slovak, Rumanian, Arabic and other sources. Responding to nazi ideology he also stated that the "race impurity" of folk music is a beneficial phenomenon, as new styles or new types of melodies can be born through the interaction of folk music.

The other group of pieces of the *44 Duos* (excepting some easy ones for beginners) are based on Hungarian, Slovakian, Rumanian and Ruthenian tunes of folk ceremonies. Bartók named the type of ceremony but did not mark the ethnic provenance of the source in the titles. Therefore this group can represent an imaginary cycle of ceremony songs of the Carpathian basin. This is on the one hand a picturesque phrasing of the ideas mentioned above. On the other hand it evokes the peasant life and ceremonies of the multiethnic Hungary before World War I and a reminiscence of period of Bartók's collecting trips.

Kata Riskó (1985), musicologist. She studied musicology at the Liszt Academy of Music in Budapest. She graduated in 2008, her dissertation focussing on *Bagpipe-Episodes in classical Music and their Folk Music Relations*. In 2008 she started her PhD studies in musicology at the same institution on the topic of the instrumental folk music of the northern dialect of the Hungarian language area. She is an assistant research fellow at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences.

K Ö Z L E M É N Y

Dobszay Ágnes

„...MIT ATYÁINK BESZÉLTEK EL NEKÜNK,
ELMONDJUK AZ IFJÚ NEMZEDÉKNEK...”*

Dobszay László oktatási koncepciója

Dobszay László szerteágazó életművének vezérfonala a tanítás volt. Egész életében tanított, valamennyi korosztályt, a kisgyerektől a zeneakadémistáig, sőt sikeres zenetanárok, művészek, zeneszerzők jártak óráira, próbáira. Egy 2007-ben Déri Balázssal folytatott rádiós interjúban beszélt arról, mi vezette rögtön a zeneakadémiai diplomavizsga után a tanításhoz: „...meg voltam verve egy pedagógiai ambícióval már 15-16 éves, tulajdonképpen már 9 éves koromban, állandóan tanítottam a szerencsétlen gyerekeket, akikkel kapcsolatba kerültem, ... mindenkit, borzasztó, szörnyű alak lehettem ... Ez a betegség megmaradt.”¹

1956-tól 10 éven át a Fővárosi Zeneiskola Szervezet 1. számú körzetében tanított szolfézst, zongorát, kamarazenét és zeneirodalmat Czövek Erna igazgatása alatt, aki mindenféle megkötés nélkül engedte, hogy alkotó, felfedező módon ismertesse meg a gyerekekkel a zenetörténetet. Saját bevallása szerint akkor tanulta meg a zeneirodalmat, a gyerekekkel való közös felfedezés közben. Órái gyökeresen különböztek a szokásos szolfézs-, elmélet- vagy zeneirodalom-óraktól, hiszen nem szeparáltan, alkotórészeire bontva tanította a zenét, hanem komplex módon, a hallás és az értelem számára egyszerre. A gyerekek énekelve vagy saját hangszerükön játszva, a többiekkel kamarázva ismerték meg a remekműveket, miközben „észrevétlenül” megtanultak kottát olvasni, formai és harmóniai szempontból értelmezni a darabokat.

Ez a komplex zenei szemlélet tükröződik *A hangok világa* szolfézs-könyv kötetiben, de ez jellemezte később zeneakadémiai óráit is, ahol bármi is volt a kurzus témája (gregorián, népzene, klasszikus formatan), mindig egy hatalmas zenei anyag eléneklése, eljátszása előzte meg az analízist és a rendszerezést. A megismerendő zene olykor egy nejlonszatyornyai 8. tónusú antifóna, máskor egy szatyornyai sirató stílusú népdal vagy egy kötetnyi Mozart-szonáta formájában érkezett.

Halála előtt egy évvel így beszélt erről Győri Lászlónak: „Számomra a pedagógiában mindig nagyon lényeges volt, hogy magának a tanított anyagnak az igazsá-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Dobszay László emlékére rendezett konferenciáján, az MTA BTK Zenetudományi Intézet Bartók-termében 2012. október 12-én elhangzott előadás írott változata.

1 „Ami bizalommal tölt el”. Rádiós beszélgetés Dobszay Lászlóval 2007-ben. *Magyar Egyházzene*, XVIII. (2010/11), 325–340.

gából induljak ki. Számomra mindig ez volt a vezéreszme; nem az, hogy milyen módszerekkel lehet tanítani, hanem hogy mit sugall maga az anyag. A módszer úgymint jön magától.”²

A kutatás, a felfedezés öröme akarta megosztani növendékeivel. Nem közölte, nem „kinyilatkoztatta” tudományos munkájának eredményeit, hanem rávezette hallgatóit annak lényegére. Ahogy fogalmazta:

Számomra a pedagógia mindig egyben egy kutatást jelentett. Olyan kutatást, amelyiknek nem önálló tudományos célja van, hanem elsősorban magának a tanítandó valóságnak a jobb megismerése, és ez számomra mindig igazolódott a pedagógiában. Hogy a legtöbb, amit adhatok a növendékeknek, hogyha ezt a felismert igazságot próbálok meg közvetíteni, és furcsa módon az volt a tapasztalatom, hogy ezzel tudom a legjobban lekötni vagy meghódítani is őket. Tehát nem azokkal a módszerekkel, amelyeket annyira favorizálnak, és ma pedig az ún. pedagógiatudományok meglehetősen arcátlan előretörése nyomán ismertetnek, hanem ahogy magát a dolgot együtt nézzük, együtt csináljuk a hallgatóval.³

Ez az idézet nyilvánvalóvá teszi, hogy Dobszay László számára a „tanítandó valóság” kizárólag a zenetörténet legjobb, legértékesebb muzsikáját jelentette. Ebben maximálisan osztotta Kodály véleményét (többször idézte is): „a gyerekek a legjobb is csak épp elég jó”, de hozzátette: „szerencsére van könnyű jó, és nehéz, vagy komplikált jó, tehát minden templom, a falusi templomtól a katedrálisig van, mi között válogasson”. Majd így folytatja: „Ez ugyanaz, amit Kodály mond: hogy legyen jó zene a Zeneakadémián, és legyen jó zene a falusi általános iskolában.”⁴

Már 1980-ban a *Muzsika* című folyóiratban az „Iskolai énektanításunk jelenéről és jövőjéről” folyó vitához írt cikkében abban látja a kodályi eszmék legfőbb torzulását, hogy az akkori énekpédagógia nagyrészt nem értékes zenei anyagot („nem Palestrina, Bach, Mozart zenéjét”) tanítja, hanem néhány szemelvényen és sok zenei selejten keresztül zenei készségeket fejleszt. Ahogy szemléletesen megfogalmazta: „szívesebben forgatja a kést-villát, aki húst is lát az asztalon, mintha mondjuk tíz éves koráig üres tányéron gyakorolja az evőeszközök használatát.”⁵ Hogy a magyar kóruskultúra a viszonylag kedvező feltételek ellenére (nem 2012-es, hanem 1980-as állapot!) miért nem igazán világszínvonalú, azzal magyarázza, hogy az énekóráknak szinte semmi köze „a tényleges zenéhez és a tényleges zene-élethez: *Non vitae, sed scholae discimus*”.⁶

Már ekkor (tehát 1980-ban) pozitív ellenpéldaként írja le a középkori magyar iskola magas szintű zenei írás-olvasás tanítását, annak (úgymond) „módszereit”.

A *schola cantorum*-rendszer hosszan tartó eredményességének legfőbb oka, hogy a tananyag elsősorban maga a napi gyakorlatban használatos zene volt. A gyermek, iskolába lépésének első napjától kezdve, azonnal láthatta-hallhatta a megta-

2 „Dobszay Lászlóra emlékezünk”. Elhangzott a Bartók Rádióban 2011. szeptember 23-án.

3 Uott.

4 *Ami bizalommal tölt el*.

5 Dobszay László: „Iskolai énektanításunk jelenéről és jövőjéről”. *Muzsika*, 1980/4.

6 Uott.

nult ének helyét, szerepét (funkcióját) a napi rendszerességű liturgikus „szolgálatban”, amely felnőttekkel, általában a tanáraival, képzetesebb, idősebb társaival közösen létrehozott magas művészi szintű alkotás volt. Lehet, hogy ifjabb korában ennek a művészi zenének csak a könnyebb tételeibe tudott bekapcsolódni, de rögtön annak teljes szépségével és rendezettségével találkozott, hogy aztán később mind több és több részét birtokolhassa.

A liturgiában egyben elsajátította – ma így mondanánk – az előadói viselkedést, és állandóan gyakorolta a másokra való figyelést. Néhány év alatt kialakulhatott benne egy egészséges magabiztosság, s közben tartalmában és stílusában értékes szövegek sokaságát tanulta meg szinte automatikusan.

Az ilyen komplex zenetanításnak nem volt szüksége külön metodikára (eltekintve egy-egy olyan egyszerű szemléltető eszköztől, mint a guidói kéz), a tanár dolga „mindössze” az aktuális darabok megtanítása, bemutatása volt. A kottaolvasás annak a sok száz vagy ezer dallamnak az eléneklésével automatizálódott, melyeket a diák maga előtt látott, s közben ismerkedett leírásával is: a tanár hétről hétre lediktálta, lemásoltatta a soron következő énekeket. Kiváló példája ennek a sárospataki városi plébániaiskolában tanuló Szalkai László, későbbi esztergomi érsek iskolai tankönyvének zenei jegyzete, melyben a zeneelméleti ismereteket mintegy száz liturgikus énektétel incipitje illusztrálja. Szalkai jegyzetének kottanyagára egyébként Dobszay László hívta fel a figyelmet az 1980-as (!) *Zenetudományi Dolgozatokban*.⁷

Az effajta pedagógia a diákok figyelmét a zenei összefüggésekre, azonosságok és különbségek felismerésére irányítja, megtanítja a gyereket *egyszerre hallani és látni a zenét* (ugyanabban az értelemben, ahogy a fiatal Dobszay László – még nem ismerve ugyan a középkorkutatás oktatásra vonatkozó adatait, de ösztönösen ráérezve az ezeréves „módszerre” – tanította az 1. számú körzeti zeneiskola diákjait).

A klasszikus európai, azaz Karoling-kori iskolarendszer az államalapítás után Magyarországon nagyon gyorsan meggyökerezett, és a 16–17. századig, sőt valamilyen csökevényes formában még azután is fennmaradt, és bizonyos értékeit még mindig őrzi.⁸

A középkori magyar hagyományban a „cantura”, az iskolások énekes képzése sokkal szélesebb körű volt, mint sok más nyugat-európai országban. Nálunk egy székesegyház vagy monostor kórusában, és ugyanúgy a városi plébániatemplomban minden iskolás mindennap jelen volt legalább a nagymisén és a vesperáson. Míg másutt, például a dél-németországi templomokban fizetett (profli) énekesek szolgáltatták meg a nehezebb zenei tételeket, addig ez nálunk az iskolás gyerekek feladata volt. Az egrí ordinárius könyv (Dobszay László által közzétett)⁹ leírása

7 Uő: „Szalkai László jegyzetének zenei példaanyaga”. *Zenetudományi Dolgozatok*, 1980, 215–221.

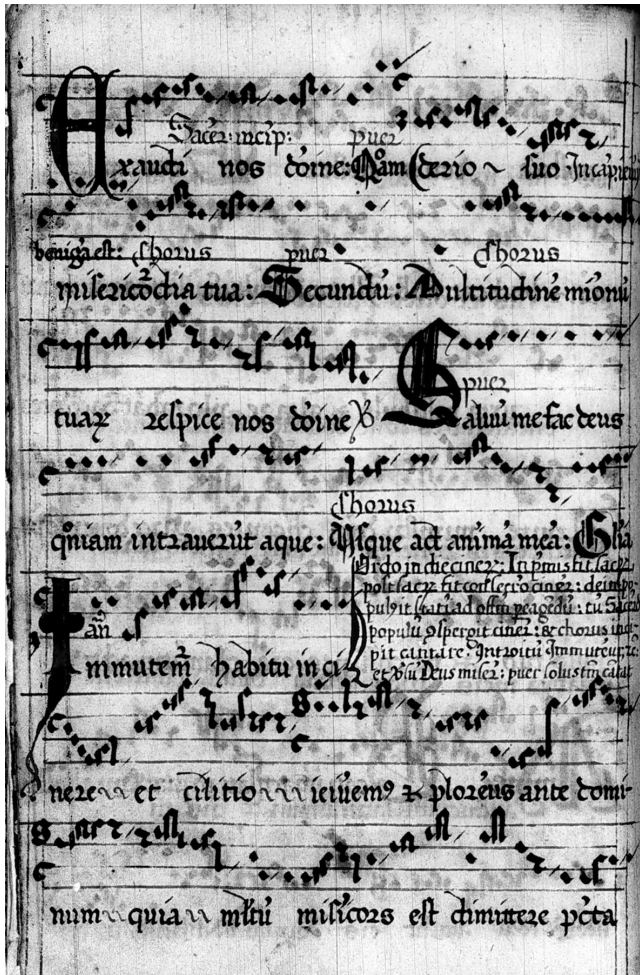
8 Lásd uő: „Iskola és kórus”. *Magyar Egyházzene*, XVII. (2009/10) 201–202.

9 Lásd uő: „Pueri vociferati. Gyermek az egrí székesegyházban”. *Magyar Egyházzene*, III. (1995/96), 155–162. Angolul elhangzott a Nemzetközi Zenetudományi Társaság (IMS) Cantus Planus munkacsoportjának 1993. szeptember 6–11. között Egerben tartott konferenciáján.

szerint 10-12 éves gyerekek képesek voltak nemcsak díszes szólótételek előadására, hanem akár a szertartások irányítására, vezénylésére, hangadásra, előéneklésre is. Nem véletlen, hogy kódexeinkben bizonyos különleges tételek előtt olvashatjuk a „puer” vagy „pueri vociferati” bejegyzést. Kiemelt ünnepeken a nagymisén és a vesperáson az iskolások fontos szólókat kaptak. A feltámadási szertartásban gyermekek üde hangján szólalt meg az örvendező trópus és a nagyböjtben nélkülözött Alleluja.

Ugyancsak gyerekek feladata volt a virágvasárnapi körmenet Krisztust, a Megváltó Királyt köszöntő himnusza, a *Gloria laus*, melynek szólóverseit is ők énekeltek. (Ezeket a tételeket manapság is jó néhány helyen gyerekek éneklik a liturgiában.)

Hogy az iskolás gyermekek nemcsak a nagy székesegyházakban kaptak kiemelt szerepet, azt a 16. századi *Gyöngyöspatai Graduale* kézírata is bizonyítja (lásd az alábbi faksimilét). Egy ilyen kisebb plébániatemplomban is voltak olyan gyerekek, akiknek az alábbi hamvazószerdai antifona nehéz szólói nem okoztak gondot.



2005-ben, az európai uniós csatlakozásunk körüli vita kapcsán Dobszay László a *Gondolkodó Füzetek* című magánfolyóiratában egy 6 részből álló sorozatban gondolta végig azokat az értékeket, amelyeket a friss uniós tag Magyarország adhat Európának. Az egyik legfőbb továbbörökítendő kincsünk a *magyar iskola*. A középkori Európától kapott, általunk jól-rosszul megőrzött és most Európának regenerálva visszaadható iskola, amely „az emberiség pedagógiai őstapasztalatait annak klasszikus-antik kikristályosodásában, majd a középkori és humanista iskola interpretációjában intézményesítette.”¹⁰

A régi magyar oktatási rendszer és a hagyományos európai iskolarendszer középpontjában a *tudás* állt. A pedagógia nem más, mint a *tudás* átadása. Mindannak a tapasztalatnak, értéknek tartott dolognak az intézményes formában történő továbbadása, amelyet az előző generációk hagytak ránk. Ahogy a 77. zsoltár mondja: „Amiket hallottunk és megértettünk, mit atyáink beszéltek el nekünk, nincs az eltitkolva fiaik elől, elmondjuk az ifjú nemzedéknek [...] hogy megtudja a jövő nemzedék, a fiak, kik majd születnek, keljenek fel, és mondják el azok is a fiaiknak”. Dobszay hozzáteszi:

A múlt és a jövő felé való felelősségtudat nélkül nincs pedagógia. Lehet, hogy a következő nemzedék majd módosítja, amit az előző átadott neki, az is lehet, hogy fellázad ellene, kritizálja, majd pedig egybeépíti a kapottat és a hozzáadottat, s így adja tovább maga is. Ez azonban nem teszi fölöslegessé a továbbadó munkáját, hiszen nem azt mondja, ez van, hanem hogy ez *van*, élj vele, ahogy tudsz.¹¹

A tananyag tehát az előző generációk tudása, amelyet rendezetten, sok ismétléssel, rendszeres, állhatatos munkával kell továbbadni, s ezzel megalapozni a tehetséges növendékek későbbi „szárnyalását”. Ha valamit a szó ma használatos értelmében *módszertannak* nevezhetünk, az igazából ez a *módszeresség*.

Ugyanezek a gondolatok jelennek meg Dobszay *Kodály után* című, 1991-es könyvének 2007 körül írt *Epilógusában*.¹² Ebben a *Kései utóhang* alcímű írásában az európai gyökerű magyar pedagógia örökségét „fordítja le” Kodály pedagógiájára, bebizonyítva, hogy a kodályi gondolkodás milyen mélyen ágyazódik bele az európai hagyományba.

Egyik utolsó (vagy talán utolsó), kéziratban maradt pedagógiai összefoglalása *Európai iskola* címmel (2009-ből)¹³ az európai pedagógia nagy korszakait és azok legfontosabb jellemzőit, hagyományait írja le néhány oldalban, igen tömör megfogalmazásban. A cikk végén felteszi a kérdést: „Lehet-e egy ilyen hagyományokra és eszményekre építő 'európai iskolát' ma is felépíteni? Korszerű lesz-e egy ilyen iskola?” – S a válasz:

10 Lásd uő: „Mit adhatunk Európának? 1–6.” *Gondolkodó Füzetek* (magánkiadás), 31–36. szám (2005. szeptember–2006. február).

11 Uott.

12 Uő: „Kodály után. Kései utóhang – »Epilógus«”. In: *Dobszay László válogatott írásai 1995–2010*, I–II. Közr. Kovács Andrea. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2010, I/231.

13 Uő: *Európai iskola*, uott, II/537.

Meg vagyok róla győződve, hogy lehet. S arról is meg vagyok győződve, hogy a kezdeti, látszólag lassú haladás olyan biztos alapot teremt, mely később (közép- és felsőfokon) sokkal gazdagabb és korszerűbb kibontakozásban folytatódhat [...] A „korszerűséget” nem az általános iskolának kell képviselnie, hanem majd maga az élet fogja szembesíteni vele a „jól nevelt”, jó alapokon induló, s ezért a „korszerű” feladatokkal is megbirkózó fiatalt.

Ezután egy 12 évre szóló, két szakaszra bontott általános oktatási tervezet következik, amely leírja az adott szint tantárgyi struktúráját, óraszámait és anyagát (tematikáját), figyelembe véve a középiskola három fajtáját (humán gimnázium, reál gimnázium és szakközépiskola).

Az általános és zenepedagógiai tárgyú könyvek, cikkek, tervezetek és vitairatok mellett Dobszay László oktatási koncepcióját őrzik és viszik tovább azok az iskolák, elsősorban úgynevezett *énekes iskolák*, amelyek az ő kezdeményezésére jöttek létre.

A többször említett 1980-as, „iskolai énektanítás” körüli vita után egyre kereszte annak lehetőségét, hogy az akkori társadalmi-politikai rendszerben mit lehetne feléleszteni, a gyakorlatba átvinni a régi európai gyökerű magyar iskolamodellből. A templomi szolgálatra épülő *schola cantorum*-rendszer megvalósítása a szocialista állami intézményekben nem látszott megvalósíthatónak, a kisszámú egyházi iskola (azok is középiskolák) pedig semmiféle érdeklődést nem mutatott az egyházzene ősi hagyományainak felélesztése iránt.

A leginkább megvalósíthatónak a szakkorszerű foglalkozás megindítása látszott egy olyan alsófokú iskolában, ahol az igazgató és az énektanár fontosnak tartja a növendékek igényes zenével való rendszeres találkozását. 1984-ben a Művelődési Minisztérium és a Soros Alapítvány támogatásával az óbudai Mókus utcai zenei általános iskolában (Szabó Helga énektanári munkájára alapozva) indulhatott meg az első kísérleti „műhelyek”, olyan neves zeneművészek irányításával, mint Párkai István, Rohmann Imre vagy a Budapesti Énekes Iskola jelenlegi vezetői, Bubnó Tamás és Mezei János. A 8-10 fős gyerekcsoportok a tapasztalt muzikusok irányításával fedezték fel, és professzionista zenészekkel közösen szólaltatták meg a zeneirodalom különféle korszakaiból való remekműveket: egy- és többszólamú kórusműveket, romantikus dalokat stb. Mint látjuk, a pedagógiai alapelv ugyanaz az együtt kereső, a zenemű lényegét kutató hozzáállás volt, amely Dobszay László tanítását jellemezte.

1988-tól az iskola két tanára (a Budapesti Énekes Iskola mai művészeti vezetői) úgy látták, hogy a továbblépést az európai *schola cantorum*-hagyomány felélesztése és a jelenlegi magyar viszonyokra való alkalmazása jelentheti. Mint említettük, a középkori magyar iskolarendszer legfontosabb jellemzője a felnőttekkel közösen végzett rendszeres egyházi szolgálat volt, így az Énekes Iskola elsődleges célja erre irányul. Erre épül, ebből nő ki a koncerttevékenység.

Az énekes iskolás képzés a gyermekeket a kezdetektől a művészi zene teljességébe vezeti be, alapjául a magyar (esztergomi) liturgikus hagyomány és a magyar gregorián tekinthető, emellett az európai zenekultúra különböző stíluskorszakaiából származó remekművekkel ismerteti meg őket. Ezek mellett az oktatásban

hangsúlyosan jelen van a magyar népzene, a különböző felekezetek népénekhangyományja.

A szakkörjellegű, illetve zeneiskolai oktatási forma nem bizonyult elég hatékonynak a kitűzött célok elérésében, ezért 1996-tól új helyen, a Belváros-Lipótvárosi Deák Diák iskolában elindult az általános iskolai tanrendbe szervesen illeszkedő énekes iskolás program speciális, a *schola cantorum*-modellhez alakított tantervvel, az osztályok rendszeres liturgikus szolgálatával.

Mint látható, az énekes iskolás oktatási forma nemcsak egyházi intézményekben valósulhat meg, hanem bármely iskolában, ahol biztosítható a gyermekek rendszeres aktív részvétele a templomi gyakorlatban. Ahogyan egy középkori templomban a hozzá tartozó káptalani vagy plébániai iskola teljes diáksága és tanári kara látta el a liturgikus szolgálatot, úgy ezt ma teljes osztályok teszik a tanárokkal. Az énekes iskolai forma lehetőséget kínál a szerényebb zenei és hangai adottságokkal rendelkező gyermekek számára is a közös zenélésbe való bekapcsolódásra, míg a kiemelkedő képességű diákok nehezebb szólófeladatokat kaphatnak.

Énekes iskolai képzés Budapesten és környékén jelenleg öt iskolában folyik: a Budapesti Énekes Iskolában (Deák Diák) az említett 8 évfolyamos tanrenddel (rendszeres liturgikus szolgálatot a Terézvárosi Avilai Nagy Szent Teréz Plébánia-templomban, illetve a felsősök a Belvárosi Főplébánia-templomban végeznek); ennek kelenföldi tagozatán (zeneiskolai délutáni foglalkozások keretében); az V. kerületi Szent István általános iskolában (ahol a képzés megindítása szintén Dobszay László nevéhez kötődött). Az első egyházi iskola, amely délelőtti órarendjébe illesztve elindította az énekes iskolás képzést, a Budai Szent Angéla ferences általános iskola és gimnázium (jelenleg 4 énekes évfolyama van), és szakkörszerűen működik, de szintén rendszeres schola-szolgálatot végez a Budajenői Énekes Iskola.

Az öt iskolában összesen kb. 500 gyerek tanul éneket a régi magyar egyházi iskola szellemében. Az idei tanévet közös *Veni Sancte* misével nyitották meg az Avilai Nagy Szent Teréz Plébánia-templomban. A templom tele volt a sok éneklő (6–14 év közötti) kisgyerekekkel. A magyar nyelvű gregorián énekekbe és népénekekbe mindannyian bele tudtak kapcsolódni. A könnyebb többszólamú, latin nyelvű tételekben a változatlanul ismétlődő alsó szólamot mindenki tudta, a változó szöveggű felsőt inkább a nagyobbak. A legnehezebb darabokat az idősebbek vagy a tanárok énekelték. De mindannyian, több százan ugyanabban a liturgiában végeztek teljes értékű zenés szolgálatot.

Talán mégsem utópia Dobszay László 2005-ben megfogalmazott gondolata kincsünkről, a *magyar iskoláról*? A középkori Európától kapott, általunk jól-rosszul megőrzött és most feléleszthető, Európának visszaadható iskoláról. „Amiket halottunk és megértettünk, mit atyáink beszéltek el nekünk, elmondjuk az ifjú nemzedéknek [...] hogy megtudja a jövőendő nemzedék, a fiak, kik majd születnek, keljenek fel, és mondják el azok is a fiaiknak...”

ABSTRACT

ÁGNES DOBSZAY

“...AS OUR FOREFATHERS SPOKE TO US...

SO SHOULD WE TELL IT TO THE YOUNGER GENERATION...”

László Dobszay's Concept of Teaching

The guiding principle of László Dobszay's wide-ranging life and work was teaching. He taught throughout his life, including all ages from small children to students at the Music Academy, as well as adults and teachers. Apart from his numerous textbooks, in his writings on musical pedagogy he analysed the problems of teaching today (not just music teaching), the causes of them, and suggested recommendations for solving them. He attached special importance to applying nowadays the model offered by the church schools and singing schools of the middle ages, since by adopting the education system developed during the Carolingian period, medieval Hungary was in a short time made a part of Western European culture (“we could say the country joined the European Union of those days”). Looking through the scholarly and extremely practical things he wrote on this subject, as well as summarizing how the singing schools that he founded operate, and their results, I here outline his pedagogical credo.

Ágnes Dobszay (b.1961) graduated from the Department of Musicology at the Liszt Academy in 1985. From 1986 until 2010 she taught general music history, Hungarian music history, folk music, score reading, gregorian chant, and the history of church music in the department of singing and choir conducting at the Faculty of Humanities of Budapest University (ELTE). From 1993 until 2006 she also taught singing classes and voice training at the Budapest School of Singing, as well as being in charge of liturgy practice. Beginning in 1977 for decades she sang in the *Schola Hungarica*, and in the Tomkins Choir from 1981 until 1985. Since 1982 she has often appeared as soloist in concerts of contemporary music. In 2003 she obtained the degree of DLA with her dissertation “*Magyarországi zeneszerzők offertóriumai a 18. század második és a 19. század első felében*” [Offerteries by Hungarian composers in the second half of the 18th century and the first half of the 19th century]. Since 1990 she has taught the history of church music, the reciting of gregorian chant, Hungarian Music History, folk music, liturgical methodology, score reading and the methodology of teaching in the Department of Church Music at the Liszt Academy.